الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهران -1- أحمد بن بلة

كلية الآداب و اللغات





معهد الترجمة

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في الترجمة موسومة ب :

ترجمة الرموز في فن الخرافة

- Les fables de La Fontaine أنموذجا- دراسة تحليلية و مقارنة -

إعداد الطالبة :

ترنيفي آلاء خديجة

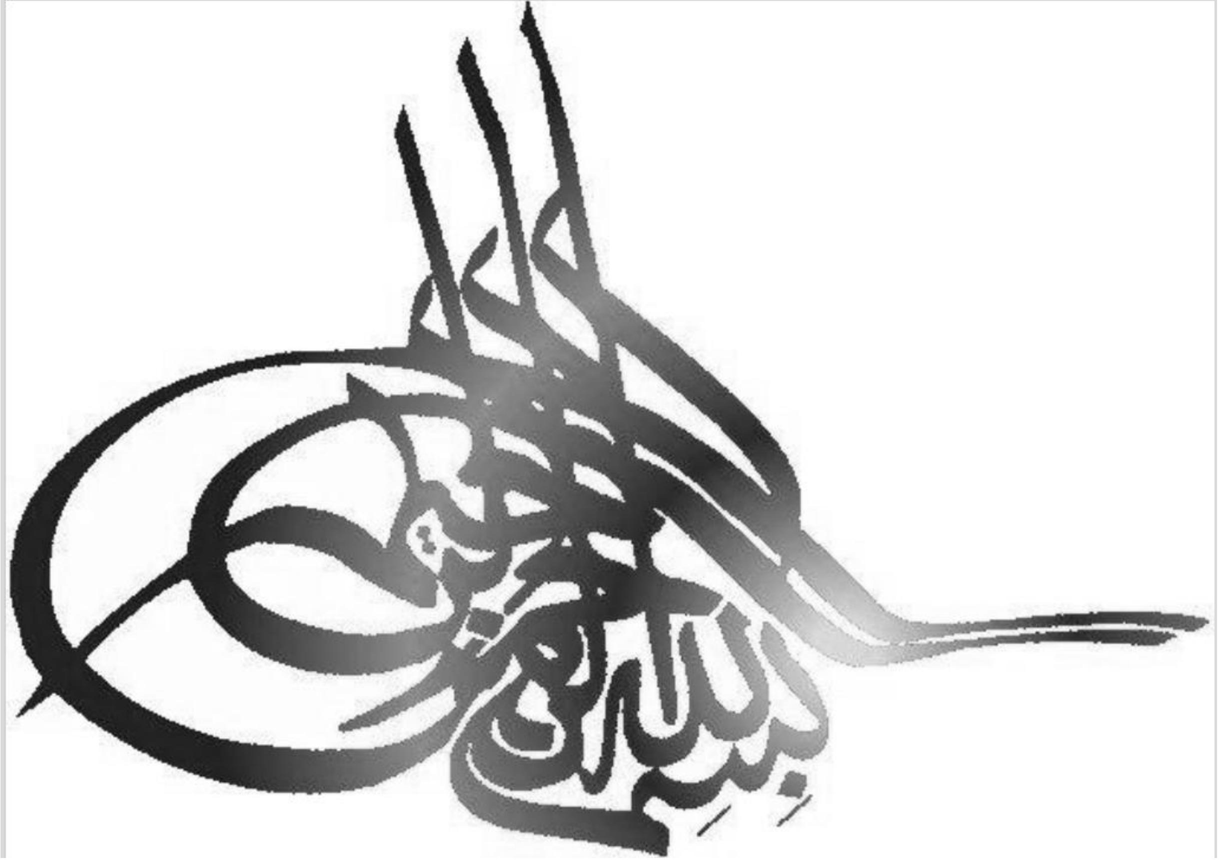
إشراف الدكتورة :

فرقاني جازية

لجنة المناقشة:

أ.د. بوحديبة للوشة	جامعة وهران	رئيسا
أ.د. فرقاني جازية	جامعة وهران	مشرفا و مقررا
أ.د. بوعنان كهينة	جامعة وهران	عضوا مناقشا
د. قادة مبروك	جامعة وهران	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2016-2017



"ومن آياته خلق السماوات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم إن في ذلك لآيات للعالمين."

(الروم 22)

شكر و عرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

(قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون)

صدق الله العظيم

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلى بطاعتك .. ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك .. ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك .. ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك.. الله جل جلالك .

أستهل شكري في البداية بحمد الله و الثناء على آلائه إذ أنّ الفضل كل الفضل يعود إليه لأنه كتب لي أن أكمل دراسات الماجستير في قسم الترجمة و التي لا طالما شكلت حلما بالنسبة لي، ومن بعد سخّر لي من يساعدني على بلوغ هذا الحلم. ثم أتقدم بجزيل الشكر و عظيم العرفان لأستاذتي الفاضلة " فرقاني جازية" التي قبلت الإشراف على رسالتي المتواضعة، و لم تتوان البتّة في توجيهي و مراجعة عملي في جميع أطوار إنجازه بالرغم من مسؤولياتها و انشغالاتها الدائمة.

كما أخص بالشكر كل أساتذتي الكرام سواء بجامعة وهران أو معسكر، على كل ما لقنوني إياه طوال مساري الدراسي .

إهداء

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار .. إلى من أحمل اسمه بكل افتخار .. أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثماراً قد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوما أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد.....

والدي العزيز

إلى التي لولاها ما جئت للوجود و ما استطعت الصمود، التي إن بررتها فلحت و إن صنتها نجحت.. إلى بسمة الحياة وسر الوجود .. إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب

أمي الحبيبة

إلى معنى الحب وإلى نبع الحنان ونبض الأمان .. إلى من علمتني العطاء بدون انتظار .. إلى ملاكي في الحياة ..

جدتي

إلى توأم روحي ورفيق دربي في هذه الحياة التي بدونه لا تساوي شيأ ، إلى شمعة متقدة تنير ظلمة حياتي.. إلى من بوجوده أكتسب قوة ومحبة لا حدود لهما.. إلى من أرى التفاؤل بعينه والسعادة في ضحكته .. إلى من تطلع لنجاحي بنظرات الأمل و الثقة، معك أكون وبدونك لا أكون

زوجي الحبيب

إلى صاحبة القلب الطيب والنوايا الصادقة .. إلى من رافقتني منذ أن رأيت النور ومعها سرت الدرب خطوة بخطوة وما تزال ترافقني حتى الآن.. إلى من عرفت معها معنى الحياة

أختي هاجر

إلى التوأم الخاص الذي بوجوده تحلو الحياة و بضحكته تشرق الظلمات .. إلى من حبهم يجري في عروقي و يلهج بذكراهم فؤادي.. إلى من بهم أكبر وعليهم أعتمد

إخوتي بشرى و عبد البر و ياسين

إلى الأخت التي لم تلدها أمي .. إلى من تحلت بالإخاء وتميزت بالوفاء والعطاء.. إلى من برفقتها في دروب الحياة الحلوة والحزينة سرت.. صديقتي ايمان.

آلاء ترنيفي

مقدمة

مقدمة

"الترجمة هي الحب، حب الشعر و آداب الشعوب الأخرى، الشعوب ذاتها، و فن عسير تكمن مهمته النبيلة في فتح طرق التقارب المؤدية إلى السلام. "

بيتر نيومارك.

مقدمة

لما كانت اللغة هي الأداة الوحيدة التي يعبر بها الإنسان عن أفكاره ومكنوناته ، وكتابا يدون فيه معالم حضارته، وكانت الحضارة الإنسانية في أوج تقدمها العلمي و التكنولوجي، أمست الترجمة ضرورة ملحة يفرضها العصر وازدادت الحاجة إليها يوما بعد يوم، لا لشيء، إلا لأنها وسيلة التعرف على إنجازات الآخر و مواكبة كل جديد في ميادين العلم و المعرفة.

وبات المترجم هو الآخر جزءا لا يتجزأ من عملية التواصل بين ثقافات العالم أجمع، لا للمجهودات الجبارة التي يؤديها في سبيل الحفاظ على التراث العالمي فحسب، بل ولأنه قفز بالترجمة قفزة نوعية ، فاكسبها مفاهيم جديدة وجعلها علما قائما بذاته.

كما لا يخفى على أحد أن الترجمة هي من أقدم و أقوى وسائل التواصل بين مختلف ثقافات العالم، و لطالما كان هذا التباين اللغوي و الثقافي من الأسباب التي جعلت المترجمين على مر العصور يتساءلون عن أفضل الطرق نقلا للنصوص و أكثرها أمانة.

فلا شك أن اللغات تختلف و تتباين من حيث المفردات ودلالاتها المتعددة في مختلف المجالات و كذا من حيث الأنظمة النحوية والصرفية والتركيبية والأسلوبية و البلاغية وغيرها. كما لا ننسى أن اختلاف الأنظمة اللغوية بالعالم ما هو إلا انعكاس لاختلاف نظرتها للواقع المعيش، فالشعوب تعبر من خلال هذا النظام اللغوي عن مفاهيمها الاجتماعية و الثقافية و الحضارية على حد سواء.

و من هنا أمست النصوص الأدبية من أكثر أنواع النصوص صعوبة لدى المترجمين و كان لابد للترجمة الأدبية أن تصبح تخصصا قائما بذاته، ذلك أن نقل النصوص بصورها وأساليبها البلاغية المتنوعة، فضلا عن الانطباع والخيال والجانب الجمالي، كل ذلك يشكل تحديا كبيرا أمام المترجمين على اختلاف أجناسهم و تطلعاتهم.

مقدمة

كما تعتبر الرواية و القصة و الأقصوصة و حتى الخرافة من أكثر الأنواع الأدبية شيوعا و رواجا في ميدان الترجمة في الوقت الراهن، فلا أحد ينكر ما للترجمة الأدبية من أهمية قصوى في نقل التراث الأدبي بين الأمم.

وغني عن البيان أن الخرافة أو ما يعرف بالحكاية على ألسنة الطير والحيوان La fable من أكثر الأجناس الأدبية تداولا في العالم فهي تعبر عن الظروف المعيشية للمجتمع و أحواله السياسية و عواطفه و أحاسيسه بقوة و تعكس أذواقه و عقلياته وحتى معتقداته الدينية.

كما أن الخرافة فن يقوم على التعبير عن شخصيات أخرى إنسانية عن طريق المقابلة والمناظرة، و يعبر عن حوادث وأمور عن طريق الرمز Le symbole و ينظر إلى خصائص الشخصيات الرمزية بحيث تكون مثل القناع الشفاف تظهر من ورائه الشخصيات المفقودة، وذلك كما فعل لافونتين "La Fontaine" الذي اقتبس نحو عشرين حكاية من الآداب الفارسية والهندية واليونانية وحكاها على ألسنة الطير والحيوان .

و لأجل هذه الأسباب، ارتأينا أن نتناول بالدراسة موضوع ترجمة الرمز في جنس الخرافة معتمدين على كتاب « Les fables de La Fontaine» مدونة تطبيقية. أما ترجمة الكتاب فقد اخترنا كتاب "العيون اليواقظ في الأمثال و المواعظ" للشاعر و المترجم المصري "محمد عثمان جلال".

يروي جون دي لافونتين و الذي قال عنه " فلوبير" Flaubert ، أنه الشاعر الفرنسي الوحيد الذي استطاع أن يفهم تراكيب اللغة الفرنسية ويتمكن من استخدامها قبل عصر "هوجو"، يروي في مجموعة قصصه هذه حكايات مختلفة على لسان الحيوانات والطيور غايتها تعليم الشعوب و حتى الحكام وتوعيتهم و تثقيفهم.

و عليه فيمكن أن نجازف باعتبار هذا النوع الأدبي المكتوب عل لسان الحيوانات و الطيور، بأنه خطاب أخلاقي أساسا.

فإذا كانت الأساطير هي حكايات لاوقعية وخارقة للطبيعة، فإن الحكاية الخرافية ترمي من حيث وظيفتها إلى التربية الأخلاقية والوعظية على وجه الخصوص وذلك عن طريق تجسيد الحكم والأمثال والمواعظ والأقوال المأثورة و غيرها مما يتناسب مع التجارب الإنسانية و القيم المثالية التي توارثها البشر.

و لهذا فتختص الحكاية الخرافية عن غيرها من أنواع القصص المتوارثة في التراث الشعبي، برسالتها الأخلاقية والتربوية القيمة بكل تفاصيلها الموضوعاتية واللغوية والبلاغية التي قد توهم القارئ بسهولتها، في حين تعجز المتمعن بعمق رسالتها الفنية و الأخلاقية معا، مما يخولها السمو عن السطحية إلى فن ذات قيمة انسانية.

و تعود أسباب اختيار الموضوع أولا إلى أسباب ذاتية و أخرى موضوعية، فالذاتية منها تعود إلى شغفنا بفن الخرافة لاسيما منه المكتوبة بالفرنسية و ذلك لما تفتحه من فرص و أفاق للإطلاع على ثقافة الأخر و أساليب تعليمية و ترفيهية في آن واحد.

أما من الناحية الموضوعية، فإننا نزعم حسب اطلاعنا البسيط و المتواضع أن الموضوع لم يحض بعد بدراسة دقيقة لنقد و تحليل عنصر الرمز في الخرافة وترجمته من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية و إن كان قد تم التطرق إلى الرمز باعتباره جزءا من البيان من خلال دراسة لترجمة الأساليب البلاغية و الصور البيانية شأنه شأن الاستعارة و الكناية و التشبيه، أو دراسة لترجمة الخرافة كجنس أدبي قائم بذاته. و قد جاء ذلك في عدد ضئيل جدا من الدراسات الأكاديمية ، نذكر منها:

- حدود التصرف في الترجمة الأدبية كتاب – Les Fable De La Fontaine – نموذجا.
- ترجمة الرموز الدينية في كتاب "الولي الطاهر يعود الى مقامه الزكي" للطاهر وطار.

و لهذا فقد ارتأينا أن الموضوع يتطلب مزيدا من البحث و التدقيق قصد الإلمام بكل النواحي الخاصة بهذا الجنس الأدبي و الشعبي و فتح باب ربما لم يفتح من قبل.

أما فيما يخص الفرضيات التي سنؤسس عليها دراستنا فتتمثل فيما يلي :

هل يمكن ترجمة الرموز على الرغم من الاختلافات اللغوية و الثقافية بين اللغتين ؟ وإذا كان هذا ممكنًا فما هي الوسائل والحلول التي يلجأ إليها المترجم في عملية الترجمة؟

هل يترجم ترجمة حرفية متوخيًا من وراء ذلك تحقيق الأمانة الأدبية حتى وإن كان ذلك على حساب المعنى والشكل؟ **أم** هل يتجه إلى إبراز المعنى قبل أي شئ آخر؟ هل عليه التقيد بالنص الأصلي أم يطلق العنان لقلمه بالتقديم والتأخير والحذف والإضافة كلما رأى ذلك ممكنًا حتى يناسب ذوق المتلقي العربي؟ **و** هل عليه الاتجاه إلى استخدام وسائل أخرى في حالة عدم وجود المقابل ؟

إنّ هذه الأسئلة و غيرها هي التّي حرّكت البحث و جعلته يشتغل نحو وجهة مقارنية، ويفسح المجال للبيئة العربية و الفرنسية لتتحاورا و تتفاعلا على مائدة الخرافة.

كما اخترنا تبعًا لطبيعة الموضوع الذي نكتب فيه، وكذا للخطّة التي رسمناها له، أن يكون منهج بحثنا في الأساس موافقا لمبادئ وخصائص المنهج التحليلي النقدي، فخصوصية هذا المنهج العلميّ تفتح لنا مجال التحليل في مواضع تجلي عنصر الرمز بأنواعه في المدونة لمعرفة كيفية مواجهة المترجم لها و تعامله معها. و أما النقد فللحكم عليه إلى أي حد وفق في نقله لهذه الخصوصيات حسب المعايير التي سنحددها في الجانب النظري.

أما فيما يخص الصعوبات والمعوّقات التي واجهتنا خلال عملية البحث و التقصي، فمن البديهي القول أنّ البحث أيا كانت طبيعته فانه لا يخلو من الصعوبات بتاتا، ولكن عدم توفر المراجع الملمة بموضوع البحث بالقدر الكافي كان من اكبر التحديات ونحن نعترف انه – وعلى الرغم من تلك النّدرة في المراجع – أن هذه الصعوبات هي التي تعطي للعمل قيمته، فالمعلومة السهلة الاقتناء سرعان ما تنسى، ولكن التي يتعب في طلبها المرء هي التي تدوم وتبقى.

و سعيًا لتحقيق غايات البحث، وحرصًا على استيعاب المتلقّي، فقدارتأينا أن نقسّم البحث إلى أربعة فصول، و كانت البداية مع الفصل الأول الذي عنونّاه : ""ماهية فن الخرافة" و الذي قسمناه إلى مبحثين أساسيين، تناولنا في المبحث الأول ثلاثة عناصر أساسية هي : دلالة مصطلح الخرافة وتاريخ خرافة الحيوان و أصولها و تشكّلها بوصفها جنسا في حقل الأدب الشّعبيّ في البيئة اليونانية و في البيئة العربية و الهند و بابل . ثم تطرقنا إلى تعداد غاياتها و أبعادها. و أخيرا تحدثنا عن علاقة الخرافة بالأجناس المجاورة لها في حقل الآداب الشّعبية مثل: الأسطورة والموعظة و وضحنا الفرق بينها. أما المبحث الثاني فقد خصصناه لدراسة خرافات لافونتين بكل تفاصيلها التاريخية و خصائصها الأدبية و الفنية، وكان لابد أن نعرج في نهاية المبحث على خصوصيات الشعر في اللغتين العربية و الفرنسية، ذلك أن الحكاية على لسان الحيوان تكتب عموما في شكل قصائد شعرية.

كما خصصنا الفصل الثاني و الموسوم بـ: "الرمز الأدبي في فن الخرافة" للحديث عن عنصر الرمز الأدبي، ثم قسمناه الى مبحثين. فتطرقنا في المبحث الأول المعنون ب" ماهية الرمز وأبعاده" الى مفهوم الرمز لغة و اطلاحا و كذا مفهومه في الشعر العربي الحديث، وكذا وظيفته في النصوص الأدبية. ثم حاولنا رفع اللبس حول الرمز باعتباره عنصرا أدبيا و فرقناه عن الرمزية باعتبارها مدرسة أدبية. أما المبحث الثاني و الموسوم ب "أنواع الرمز

وخصائصه"، فقد كرسناه لدراسة الأنواع التي يأتي فيها الرمز، اضافة الى ذكر خصائصه و مميزاته. أما في العنصر الأخير من هذا المبحث، فقد حاولنا في عنصر قد يبدو غير ذي علاقة للوهلة الأولى، ولكنه مهم جدا في التمفصل المنهجي للبحث، حاولنا أن نتطرق إلى أن الترجمة باعتبارها تقع بين ثقافتين ولغتين ونصّين، فلابد من مقارنة استخدامات الرمز في كل من الأدبين العربي و الغربي في كل من الرواية و المسرحية والشعر على وجه الخصوص، فهو ما يهم موضوع بحثنا.

أخيرا، وفي الفصل الثالث والذي وسمناه ب" ترجمة الرمز في الخرافة "، فسوف نلج من خلاله إلى صميم البحث، حيث يتطابق مع الشق الأوّل من العنوان العام للأطروحة وهو ترجمة الرمز في فن الخرافة. و لقد ارتأينا من خلال هذا الفصل دراسة الرمز من منظورين مختلفين هما " الرمز عند دعاة الحرفية" و " الرمز عند دعاة التصرف". ذلك أن الخرافة فن ينطوي بين إشكاليتين أحداهما فنية و الأخرى لغوية بحتة.

و أخيرا نصل إلى جوهر البحث في الفصل الرابع ، وهو فصل ذو طبيعة تطبيقيّة، سوف نسعى عبر صفحاته إلى معاينة و تحليل عنصر الرمز في مجموعة من الخرافات المترجمة من اللغة الفرنسية الى اللغة العربية، حيث سيكون هذا الفصل بمثابة انعكاس لما درسناه في الفصول النظرية السابقة و الذي سنحاول من خلاله الاجابة عن مختلف التساؤلات التي تم طرحها سالفا. وفي الأخير نقف مع خاتمة تكون بمثابة حوصلة تضم أهم النتائج و الاستنتاجات التي تم التوصل اليها من خلال بحثنا هذا.

كما نعترف في ختام صفحات هذه المقدّمة، التي أطلنا فيها الكلام نوعًاما قصد وضع المتلقّي في صلب الإشكالية وداخل جوّ البحث، أنّ من طموحاتنا الكبرى أن نسهم في صياغة أسس يتم من خلالها تسهيل مهام المترجم أثناء قيامه بنقل عنصر الرمز في هذا النوع الأدبي ألا و هو الخرافة.

الفصل الأول:

"ماهية فن الخرافة"

المبحث الأول: ضبط المفاهيم

1- تعريف الخرافة.

2- تاريخ الحكاية على لسان الحيوان وتطورها عبرالعصور.

3- غاياتها و أبعادها.

4- العلاقة بين الخرافة و الأسطورة والموعظة و الفرق بينها.

المبحث الثاني: خرافات لافونتين.

1- أصولها و مصادرها.

2- ترجمة شعر الخرافة.

لقد استولى الحيوان على عرش التراث الشعبي و الإنساني لأنه استطاع أن يستحوذ على مساحة شاسعة في نصوص الأمثال و الحكم و الأساطير. فتبناه القاص وسيطا لاستخلاص العبر وتلقين الأفكار و المواقف الإنسانية و حتى الخطابات الأخلاقية، المباشرة منها و الضمنية. كما تربع على عرش بطولة الخرافة، هذا الجنس الأدبي الذي يعتبر بمثابة القالب الذي أفرغت فيه الإنسانية خلاصة تجاربها الحياتية و مشاعرها و مكنوناتها نتيجة صراع الإنسان الأبدي مع الطبيعة و مواقفه داخل المعترك الأخلاقي و السياسي و الاجتماعي عبر العصور. فكيف نال الحيوان اهتمام الشاعر و الراوي في فن الخرافة؟ ما مفهوم هذه الأخيرة؟ و لماذا كان الحيوان الخيار الأول و الأفضل لقص هذا النوع الأدبي بكل أبعاده السياسية و الأخلاقية و غيرها من الأبعاد؟

1-تعريف الخرافة :

سنتطرق في هذا الجزء من الفصل الأول إلى تعريف الخرافة بمفهوميها اللغوي والاصطلاحي:

1-1- لغة:

" **والخُرافةُ الحديثُ المُسْتَمْلَحُ من الكذِبِ. وقالوا: حديث خُرافة** "[1]

و جاء أيضا أن خرافة: "**رجل من بني عذره، غاب عن قبيلته زمانا ثم عاد فزعم أن الجن استهوته وانه رأى أعاجيب جعل يقصها عليهم ، فأكثر**" فقالوا في الحديث المكذوب حديث خرافة . و قالوا فيه (اكذب من خرافة) حتى سمى الحريري الكذب خرافة، فقال في المقامة الرابعة : **(فأعجبوا بخرافته و تعوذوا من آفته).** [2]

---

[1]-**ابن منظور ابو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار الفكر بيروت-لبنان- 2008، ط 01، مج03 ، مادة (خرف)، ص 3138 .**

[2]- **خير الدين الزركلي، موسوعة الأعلام، دار العلم الملايين، بيروت ،1980، ص 203.**

و من الأمثلة الدَّالة على تناول كلمة خرافة على ألسنة الناس بوصفها نوعا من الضرب بالأمثال، الحديث النبوي الشريف «خرافة حق» والحديث المروى عن عائشة " **أنه قال لها حدثيني. قالت ما أحدثك حديث خرافة؟**"[1]

بيد أن الزمخشري يتجه نحو الاشتقاق في الكشف عن دلالة اللفظ فيقول: " **و أتحفه بخرافة نخلته و خرفتها**" [2]، أي ثمر خريفها و هذا ما جعل مدلول خرافة يتطور إلى معنى الحديث العذب و الممتع و البعيد عن الحقيقة لارتباطه بمجالس سمر الليالي. أما إذا دخلت الألف و اللاَّم على اللفظ "خرافة" تتغير دلالته إلى "**الخرافات الموضوعة من حديث الليل**"[3]

ثم دخل هذا الفن مرحلة التدوين على يد علماء و بلغاء من أبرزهم عبد الله ابن المقفع الذي نقل مجموعة حكايات على لسان الحيوان من اللغة البهلوية إلى اللغة العربية في كتاب "**كليلة و دمنة**"، ثم ظهر كتاب ألف ليلة و ليلة الذي ذكره ابن النديم في الفهرست باسم " **هزار افسان**" و قال معناه ألف خرافة[4]. و ازداد الاهتمام بالفنون الشعبية مع تطور الآداب العالمية، فانكب الدارسون بعامة و الغربيون بخاصة إلى تصنيف أنواع التعبير و أشكالها، و حَضَت الحكايات على ألسنة الحيوانات بنصيبها في الدخول في جنس "الخرافة" التي يقابلها في اللغة الفرنسية و كذا الانجليزية مصطلح « Fable ».

كما يُستخدم مصطلح "فابولات" محاكاة للمصطلح الأجنبي« Fabula» و الذي يُراد به حكاية الحيوان أو الخرافة.

---

[1]–أحمد بن حنبل، المسند، تحقيق العلامة أحمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ، الطبعة الأولى، 1995، ص 156.

[2]– الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر بيروت، لبنان، 2004، مادة خرف، ص 159.

[3]– ابن متظور، لسان العرب، ص 3138 .

[4]–أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب اسحاق النديم، الفهرست، تحقيق رضا تجدد، بدون طبع، طهران، 1971، ص 363.

كما خصص الباحث الألماني المعاصر " فريديرك فون ديرلاين" Friedrich Von Der Leyen * كتابا خاصا شرح فيه أصول الخرافة في ديانات الشعوب القديمة و التي أرجع سببها إلى تصوراتهم و عاداتهم. و" **قد انتهى الكاتب إلى أن الحكاية الخرافية البدائية تكونت في الأصل من أخبار مفردة نبعت من حياة الشعوب البدائية و من تصوراتهم و معتقداتهم ثم تطورت هذه الأخبار و اتخذت شكلا فنيا على يد القاص الشعبي.**"[1]

لكن العالم الفلكلوري الكبير"فلاديمير بروب" Vladimir Iakovlevitch Propp** قد سلك منهجا جديدا و مختلفا في تصنيفه للحكايات، فقسمها إلى سبعة أنواع كالأتي :

1-حكايات خرافية أسطورية.

2-حكايات عجيبة صرفة.

3-حكايات و خرافات بيولوجية.

4-خرافات صرفة عن الحيوان

5-حكايات "عن البدء".

6-حكايات و خرافات فكاهية.

7-خرافات أخلاقية.[2]

***Voir : Friedrich Von Der Leyen : Chercheur allemand, médiéviste et folkloriste, Encyclopédie Universalis.**

[1] – **نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة، 1974، ط 2، ص64**

[2] –**Voir : Vladimir Propp, Morphologie du conte, 1928, traduit par Marguerite Derrida, Ed Seuil, collection Points , Paris, numéro 12, 1970, p 14.**

****Voir : Vladimir Iakovlevitch Propp : un formaliste russe qui se consacra à de nombreux travaux sur le folklore et plus particulièrement le folklore russe , Encyclopédie Universalis.**

1-2-اصطلاحا:

تعتبر الخرافة فنا خاصا من نوعه يعتمد أساسا على الحيوانات وألسنتها في سرد القصة، فهي " **في أحسن و أدق حالاتها قصة رمزية خلقية، تخترع فيها شخصيات غير عاقلة من الحيوان أو الجماد تمثل و تتكلم و لها عواطف و مشاعر كالناس.**"[1]

فتمثل الخرافة في غلافها الخارجي المموه واقعا إنسانيا و يبدو أن دور البطولة في الخرافة لا يقتصر على الحيوان فحسب، بل يشمل حتى الطير والنبات والجماد والإنسان و لكنها نسبت للحيوان على وجه الخصوص لأن الحيوان فيها أبرز من غيره، والقصص التي وردت عنه أكبر عددا. غير أن "**المعنى الأدبي والاصطلاحي الذي يكاد يجمع عليه مؤرخو الأدب و النقاد و دوائر المعارف هو أنها قصة حيوانية يتكلم الحيوان فيها، ويمثل مع احتفاظه بحيوانيته، ولها مغزى.**"[2]

فالخرافة إذن جنس أدبي قائم بذاته له خصائصه الفنية التي تميزه عن الأجناس الأخرى، ويكمن هذا التميز في مراعاة خلق موازنة بين الرموز التي يتخذها المؤلف من حيوان وغيره، وبين ما ترمز إليه من أشخاص حقيقيين بحيث يكون القناع الذي تستره وراء هذه الأشخاص غير كثيف ،حتى لاتختفي الغاية الرمزية من القصة. ولهذا لا يجب أن لا يغيب عن ذهن المؤلف الأشخاص الموجودة حين يتكلم عن أشخاصه المستعارين، بحيث تكون أكثر الصفات التي يذكرها يمكن أن تطبق على كليهما في وقت معاّ.

و نخلص في الأخير إلى تعريف قدمه الباحث عبد الحميد يونس بقوله: "**الخرافة عبارة عن حكاية حيوان تستهدف غاية أخلاقية و هي قصيرة تقوم بأحداثها حيوانات تتحدث كالأناسي و تحتفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية**".[3]

---

[1]– عبد الرزاق حميدة، قصص الحيوان في الأدب العربي، القاهرة، 1951، ص 25.

[2]– المرجع نفسه، ص 26 .

[3]– عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، شركة الأمل للطباعة و النشر، القاهرة 1997 ، ص 38 .

يبدو من خلال التعريفات السابقة أن الخرافة هي جنس أدبي قائم بذاته يسرد في شكل حكاية تدور على ألسن الحيوانات و الطيور و الغاية منها توعية القارئ و توثقيفه و توجيهه من خلال درس أخلاقي أو عبرة تستنبط أثناء عرض القصة أو في نهايتها. و قد تبدو الخرافة عند الوهلة الأولى فنا ترفيهيا يروي قصصا أبطالها الحيوانات، و لكنها في واقع الأمر فن يحمل في طياته وعيا نقديا تجاه أوضاع الشعوب. فهي فن يعج بالحكم و العبر على الرغم من بنيتها اللغوية البسيطة و يحقق لدى المتلقي متعة أدبية و دروسا أخلاقية عظيمة في الوقت ذاته .

2-نشأة الحكاية على لسان الحيوان و تطورها عبر العصور:

تعتبر الخرافة أو الحكاية على لسان الحيوان من الأجناس الضاربة في القدم و التي عمرت طويلا ولم تندثر كما اندثرت الأسطورة و الملحمة، وظلت الحيوانات تلعب دور البطولة داخل الحكايات و الأمثال فكانت مصدرا لتفسير الظواهر الطبيعية من جهة و منبعا للحكمة و النقد الاجتماعي و السياسي من خلال الرمز من جهة أخرى. و بذلك لا تعد الخرافة أقصوصة منمقة بحكمة أو عبرة فحسب، بل هي زبدة قرون عديدة من الملاحظة و التمحيص في خضم المعترك السياسي و الاجتماعي و خلاصة خواطر الحياة بكل أبعادها. و قد تجاوز هذا الفن ذو الأصل اليوناني في العهد العتيق **L'antiquité** عصورا زمنية شاسعة من البربرية و الصراعات الحضارية حتى يصل إلينا اليوم .

و إن كانت الخرافة قد فازت بقداسة القدم فذلك لارتباطها بمغامرات العقل الأولي مع الإنسان و الطبيعة، كما نالت حظها من اهتمام الفلاسفة الأوائل، فقد قلدها أفلاطون في مدينته الفاضلة مرتبة عُليا شأنه شأن سقراط الذي اعتبرها "**أخت الشعر**" [1] .

لقد عزز الباحث محمد رجب النجار هذا الموقف حين اعتبر الخرافة " **من أقدم_إن لم تكن أقدم _ أنماط القص أو الحكي الشعبي القديم ... و لعل ما يميزها عن باقي الأجناس الأدبية أن الحيوان هو الذي يلعب الدور الرئيسي فيها** "[2].

إن اقتفاء أصول نشوء فن الخرافة و مواطنها الأصلية أمر صعب و كثير التباين، و ترجع نشأة و بدايات الحكاية على لسان الحيوان إلى البيئة اليونانية على يد إيزوب–Esope– الذي يُعد أبَ الخرافة ، إلاَ أن الباحثين الأوربيين المعاصرين الذين تخصصوا بتتبع أصول الآداب الشعبية العالمية و دراستها ذكروا أن أصول نشأة هذه الخرافة هي الشرق.

---

[1] - **J.de la fontaine . Préface des Fables . Librairie générale française . DE 41 . Paris 2009, p 38. « Socrate n'est pas le seul qui ait considère comme sœurs la poésie et nos fables . »**

[2]-**شرف الدين ماجدولين ، بيان شهرزاد ، المركز الثقافي العربي ، المغرب 2001 ، ط1 ، ص 69 .**

و قد نقل عنهم الأستاذ سلوم الاعتقاد نفسه فقال: " **إن الأساطير لم تبدأ بايزوب، و لم تبدأ في اليونان أبدا، و يجب علينا أن نتجه شرقا و ننظر إلى الهند، و نطلع على القصص المتداخلة في الهيتسوباديسا ، كي نعرف قدم هذه الخرافات في واقع الأمر**"[1].

والهيتسوباديسا كتاب هندي يرجع تدوينه إلى القرنيين العاشر و الحادي عشر الميلاديين، وهو متأخر عن كتاب –بنج تنترا– أو القصص الخمسة الذي يعد أصل "كليلة و دمنة" "لابن المقفع"[2]. و ترى الدراسات في الآداب الشرقية القديمة و الأدب العراقي القديم على وجه الخصوص أن موطن ظهور الخرافة هو المنطقة البابلية العراقية و بالتالي يكون"ايزوب" قد تعلَّم من "أحيقار" حكيم بلاط نينوى، فقد كان أحيقار كاتبا شهيرا و حكيما أرامي الأصل، عاش في نينوى في بداية القرن السابع ق–م إبان حكم الملك الأشوري "سنحريب" (704–681) ق–م.[3]

كما يقدم "طه باقر" جدولا بتسلسل ظهور الأدب العراقي مقارنا بالآداب الأخرى:

"أدب العراق القديم (أواخر الألف الثالث و أوائل الألف الثاني ق–م)

أدب الكنعانيين –سوريا– (منتصف القرن الثاني ق–م)

الأدب الآشوري (احيقار) (أول القرن السابع ق–م)

الأدب اليوناني – الإلياذة و الأوديسة– (القرن الثامن أو السابع ق–م)

الأدب الهندي (القرن الثامن أو السابع ق–م)

قصص بوذا (القرن الخامس قبل الميلاد)

---

[1]- **داود سلوم، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، مؤسسة المختار، القاهرة 2003، ط1، ص 74 .**

[2]– **ينظر، محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1983، ص 180 .**

[3]**داود سلوم، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ص 77 .**

الأدب الإيراني (القرن الثامن أو السابع ق–م)

الأدب العبري–التوراة– (القرن السادس ق–م)."[1]

كما تجدر الإشارة إلى الاكتشافات الحفرية الحديثة التي لعبت دورا هاما حيث تم العثور "**على نص حكمة أحيقار و قصته على أوراق البردي سنة 1907م**"[2] هو الدليل على أن موطن ظهور الخرافة هو بلاد العراق، و يعود تاريخ هذا النص إلى القرن الخامس قبل الميلاد. فقد أَلَّفَ "**أحيقار**" مجموعة حكم بأمثال و رموز حيوانية متوجها إلى ابن أخته و متبناه "**نادان**" و هو يحاوره لعله يندم و يتوب من ذنب عصيانه و خيانته لأبيه، فقال: " **يا بني كنت لي مثل شجرة تقول لقاطعيها: لو لم يكن لديكم جزء مني بين أيديكم لما وقعتم علي. يا بني مثلك بالنسبة لي كمثل كلب دخل عند الفخاريين ليتدفأ تحاشيا للبرد و بدأ ينبح عندما شعر بالدفء و حاول عضهم فعمدوا إلى ضربه فنبح و قاموا بقتله. يا بني إذا ما قيل للذئب: ابتعد عن النعجات، فيجيب: الغبار الذي يحركه القطيع مفيد لعيني، فيقال له: تعلم القراءة: ألف، باء، فيجيب: نعجة، جدي**"[3]

و بناءا على ما سبق، يمكن ملاحظة تعالي "أحيقار" عن الأسلوب المباشر في خطابه في ذلك الزمن البعيد و اعتماده الحيوانات باعتبارها وسائط لتبليغ نصائحه و توجيهاته الأخلاقية وهو الأمر الذي أكسب حكمه قوة و انتشارا في الأوساط الشعبية فتناقلتها الألسن من جيل إلى جيل، حتى أصبحنا نصادف لها قصصا و حكما و أمثال مشابهة عند ايزوب و الجاحظ فيما بعد.

[1] داود سلوم، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ص 77.

[2] المرجع نفسه، ص 77.

[3] قاسم الشواف، ديوان الأساطير، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1 ، 1999، ص 406 و 409.

أما فيما يخص الإغريق في العهد العتيق، فتعتبر الخرافة مرتبطة ارتباطا وثيقا بمبدعها "ايزوب" فكان عندهم بمثابة الحكيم، وقد لقبه لافونتين بالفيلسوف فهو ملهمه الأول في نظم خرافاته ذلك لأنه استطاع أن ينشر و يعلم الحكمة و الشرف بطريقة فنية و جمالية.

و سنروي في هذا المقام أولا حكاية لإيزوب في خرافاته بعنوان "**الأشجار و الفأس**" **مشابهة لتلك التي يرويها أحيقار**، حيث "**يطلب الحطاب عودا لفأسه و ترى الأشجار أن طلبه متواضع فتمنحه ذلك، و لكن سرعان ما يثبت العود في فأسه و يبدأ بقطع الأشجار، فهمست شجرة لأخرى: إننا فقدنا كل شيء حين أجبنا طلبه الأول.**"[1]

و قد كان "ايزوب" عبدا عاش بين القرنيين السابع و السادس قبل الميلاد، و يذكر أنه قتل من طرف أهل مدينة "ديلفي" * بسبب حديثه المليء بالسخرية و النقد، و قد صورته الروايات التاريخية "**رجلا بشع المظهر، أحدب الظهر، فأفاء في نطقه**".[2] و قد بلغ افتتان الإغريق بخرافات ايزوب حدا كبيرا، فقد بلغت 250 خرافة كُتِبت نثرا و جُمعت في القرن الثالث عشر من طرف كاهن القسطنطينية "بلانود" Planude * وشاع تداولها في الأوساط الشعبية. كما قيل أن سقراط شغف بها إلى درجة أنه " **كرس أواخر أيامه في السجن لوضع بعضها في قالب شعري**".[3]

---

[1]- **داود سلوم، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ص 84.**

*** دلفي Delphes: مدينة يونانية عريقة ، اعتقد اليونانيون القدماء أنها مركز سطح الأرض، وأقيم فيها معبد أبولو في القرن الثامن ق–م ، موسوعة ويكيبيديا.https://ar.wikipedia.org/wiki/دلفي، بتاريخ 14-03-2016، في الساعة 13:20.**

[2]- **علي درويش، دراسات في الأدب الفرنسي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1973، ص88 .**

****Maxime Planude: كاهن يوناني عاش في القسطنطينية في القرن الثالث عشر الميلادي، موسوعة ويكيبيديا.**

[3]- **علي درويش، دراسات في الأدب الفرنسي، ص88.**

كما عَرَّفَ أرسطو الخرافة بوصفها جنسا أدبيا -Genre- و نصح باستخدامها في فن إقناع المستمعين و لهذا السبب اعتمد البلاغيون الإغريق على الخرافة في خطاباتهم بوصفها عنصرا أساسيا في إستراتيجية الإقناع، و هذا ما يؤكد البعد التداولي[1]-Pragmatique- للخرافة. "**و يتمثل هذا البعد فيما تحمله الخرافة من رسالة فنية بغرض توصيل حقيقة أخلاقية عامة أو عبرة تجعل المرسل إليه يتفاعل معها متخذا الموقف المناسب**".[2]

بعدها انتقلت الخرافة مع الإرث الأدبي و الحضاري اليوناني إلى روما، فأقبل عليها الكثير من الأدباء الرومان و أبدعوا فيها، منهم شاعرهم العظيم هوراس -Horace- (65 ق-م) و فيدروس-Phèdre- (14ق-م) الذي ألَّف مجموعة خرافات استقى معظمها من قصص "ايزوب" بيد أنه ارتقى بهذا الجنس إلى مستوى أعلى من الفنية و اعتبر بذلك المعلم الثاني "للافونتين" بعد "ايزوب" .[3]

أما في الثقافة الاسلامية، فترتبط الخرافة باسم حكيم آخر، عُرِفَت شخصيته في التراث العربي الإسلامي بالصلاح و الحكمة و انتشرت حكمه في الثقافة الإسلامية نتيجة تبوء خطابه مكانة في القران الكريم. قال تعالى: " **و لقد أتينا لقمان الحكمة أن اشكر لله و من يشكر فإنما يشكر لنفسه**" [4]، فقد رُوِيَت عنه كذلك أمثال و حكايات عن الحيوان. فقيل "**كان لقمان عبدا أسودا، عظيم الشفتين، مشقق القدمين**"[5]. كما روي عن أبي هريرة أنه قال : "**مر رجلان بلقمان و الناس مجتمعون عليه. فقال له الرجل : ألست العبد الأسود**

---

[1]-**محمد العمامي،التداولية منهج يدرس العلاقات الموجودة بين اللغة و مستعمليها، مجلة السيميائيات، جامعة وهران، الجزائر، 2005، ع 01، ص 91 .**

[2]**علي درويش، دراسات في الأدب الفرنسي، ص88.**

[3]- **علي درويش، المرجع نفسه، ص 89.**

[4]- **سورة لقمان (31) ، الآية 12، برواية حفص عن عاصم (بالرسم العثماني)، دار الغد الجديدة للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، ط 01، 2007.**

[5]-**محمد رضا، تاريخ الإنسانية و أبطالها، المكتبة العصرية، بيروت، 2003، ص 168.**

الذي كنت راعيا بموضع كذا و كذا؟ قال: بلى، قال: فما بلغ بك ما أرى؟ قال: صدق الحديث و أداء الأمانة و ترك ما لا يعنيني" [1]

و لم يُكْتَشف الجانب الآخر من شخصية لقمان الحكيم و المتمثل في نسج حكايات و أمثال أبطالها حيوانات –fabuliste– إلا في مخطوط موجود في أكسفورد "**يتألف من تسع عشرة صفحة تحتوي على حكايات لقمان كتبت بالغة العربية من قبل أحد الأقباط الذي نقلها عن مخطوط في تركيا سنة 1016م**"[2]. فانهال عليها الباحثون ذوو النزعة المقارنية –comparatistes– على هذه الحكايات فوجدوها تتداخل كثيرا مع الإرث الخرافي اليوناني و البابلي و الهندي ، و فيما يلي مقارنة لبعض من خرافات لقمان و خرافات فرنسية للافونتين :

حكايات لقمان :	***حكايات لافونتين***
_ الأسد و الغزال .	_ عنوان مماثل .
_ الغزالة المريضة	_ الغزال المريض.
_ الأرنب و السلحفاة .	_ عنوان مماثل .
_ الخنزير و العنزة و الكبش.	_ العنزة و الكرمة .
_ الكلب و خياله في الماء .	_ الكلب الذي خسر ما حصل عليه .
_ البيضة الذهبية .	_ الدجاجة ذات البيضة الذهبية .
_ الغراب و الثعلب .	_ عنوان مماثل.[3]

كما سنروي في هذا المقام حكاية للجاحظ في كتابه الحيوان تشبه كثيرا المثل الذي قَدَّمه "أحيقار" لابن أخته قائلا: " **إن فأسا ليس فيه عود، ألقيت بين الشجر، فقال بعض الشجر**

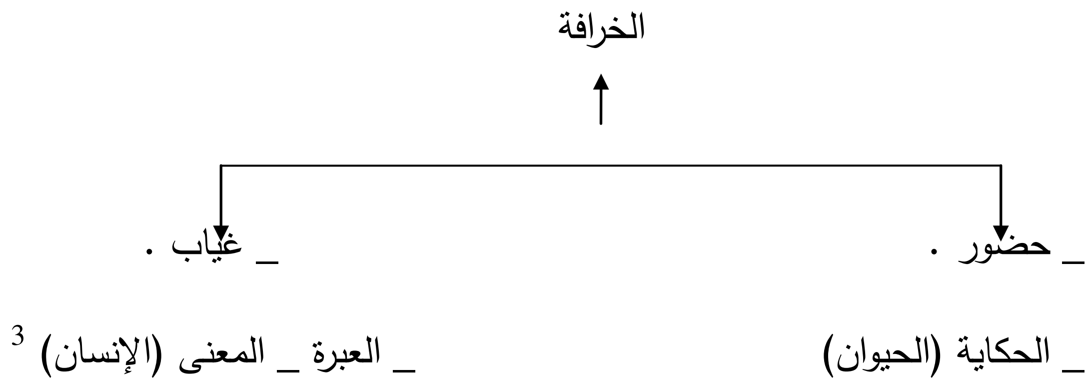
[1]- المرجع السابق، ص169.

[2]– قاسم الشواف، ديوان الأساطير، ص 429 .

[3]–المرجع نفسه، ص 430.

لبعض: ما ألقيت هذه هنا لخير، فقالت شجرة عادية: إن لم يدخل في إست هذه عود منكن فلا تخففنها"[1]

تعتمد الخرافة أساسا على "**ثنائية الحضور و الغياب، أي حضور الحكاية بصفتها اللسانية المنطوقة أو المكتوبة و المُصَرح بها و غياب العبرة أو المعنى الذي لا يتم اكتشافه إلا باللجوء إلى الرمز، لذلك فإن حضور الحيوان في إطار الخرافة يحيل غالبا إلى شخصيات ومواقف تقف خلف نص الحكاية**"[2] ، و يمكننا تلخيص هذه النقطة في الخطاطة التالية:



يُعَد الرمز و الإيحاء بمثابة روح الخرافة فقد أسهم غموضه في غناها و انتشارها في أوساط الأدباء و العامة على حد سواء باعتبار أن "**الرمز في نطاق الأفكار عامل صلة غني بالوساطة و التماثل، يجمع المتناقضات و ينقص التعارض**".[4] و يُقصد بالمعنى في هذا المقام المعنى غير المباشر لنص الخرافة الذي يحيل في الغالب إلى الحكمة أو الفكرة التربوية أو الدرس الأخلاقي.

---

[1]–الجاحظ، الحيوان، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج 02، 1968، ص 530.

[2]بوخال مصطفى، رمزية الحيوان في التراث الشعبي العربي و الفرنسي، رسالة ماجستير في الأدب الشعبي المقارن، جامعة أبي بكر بلقايد، قسم الثقافة الشعبية،2011، ص 30.

[3]المرجع نفسه، ص 30.

[4]لوك بنوا، إشارات رموز و أساطير ، ت/ فايز كمنقش، عويدات للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان 2001، ط 01، ص 06 .

انطلاقا من كل ما سبق ذكره، يتجلى لنا أن الخرافة فن قديم قدم الإنسانية، يضع القارئ في عالم رمزي إيحائي يحاكي بكل جزئياته عالم الإنسان و هي مليئة بالحكم و المواقف الحياتية الصعبة، و على الرغم من بنيتها السطحية التي تمتاز بالبساطة، فهي ترتقي بالقارئ إلى أبعد حد من المتعة الأدبية.

3- غاياتها و دوافعها :

سبق و أن أشرنا في التعريفات السابقة للخرافة أنها قصة حيوانية غايتها خلقية فهي تسعى وراء قناع الهزل و الترفيه إلى إرساء أسس تربوية و تهذيبية. و لأجل هذا يحلو لبعض الباحثين أن يحيطوا نشأة القصة على لسان الحيوان بظروف خاصة و أنها تنشأ في عهود الظلم و الاستبداد أي عندما يكون التصريح بالحقيقة جالبا لغضب الملوك و الرؤساء. و قد يستدلون على ذلك بأن أشهر كتاب هذه الخرافات كانوا من الأرقاء و العبيد، و هو ما منعهم أن ينصحوا سادتهم خوفا من جورهم و بطشهم. فلجأوا إلى الرمز تفاديا لجفاف الحقيقية التي تثير غضب الحكام.[1]

فإذا ما عدنا في التاريخ ، فإننا نجد " **أن "ايزوب" كان عبدا، و كان "فيدر" الروماني عبدا أيضا، و كان" لقمان" الحكيم عبدا حبشيا، و كان" ابن المقفع" مولى فارسيا، و هؤلاء أشهر من نسبت إليهم الخرافات**"[2]. ذلك أن العبيد هم أكثر الطبقات ضعفا، و أولاهم بالخوف من سادتهم، و لهذا فقد اثروا هذا الشكل اللامباشر في النصح و إعطاء الموعظة. فنسبت القصص الحيوانية ذات المغزى و شيوعها إلى ظلم الطغاة و محاولة إخفاء الحقيقة عنهم في صورة رمزية قصد تقديم النصيحة المقنعة لهم و إرشادهم لما فيه صلاح الشعوب.

و لأن أشهر مؤلفي الخرافات قديما من العبيد و الموالي ليس الدليل الوحيد على أن الرمز الحيواني الذي يراد به نصح الحكام المستبدين كان الدافع الأول وراء نشأة هذا النوع الأدبي، فقد ذكر ابن المقفع في مقدمة كتابه أن دبشليم ملك الهند قال لبيدبا: " **و قد أحببت أن تضع لي كتابا بليغا تستفرغ فيه عقلك، يكون ظاهره سياسة العامة و تأديبها، و باطنه أخلاق الملوك و سياستها للرعية على طاعة الملك و خدمته....ثم ليكن مشتملا على الجد والهزل و اللهو و الحكمة و الفلسفة.**"[3]

---

[1] ينظر: عبد الرزاق حميدة، قصص الحيوان في الأدب العربي، القاهرة، 1951، ص 38 .

[2] المرجع نفسه، ص 38 .

[3] عبد الله بن المقفع، كليلة و دمنة، دار العالم العربي للنشر، ترجمة و تحقيق عبد الوهاب عزام، ط1، 2014، ص2.

4- العلاقة بين الأسطورة و الخرافة و الفرق بينهما

4-1 علاقة الأسطورة بالخرافة:

تعتبر "الأسطورة« Myth » قصة من القصص الخرافية، أو حكاية من الحكايات الخيالية وتشمل على أشخاص أو حوادث أو أعمال فوق طاقة البشر"[1]. و لم تكن كلمة "موثوس" والتي يقصد بها الأسطورة عند اليونان في القديم سوى كلمة عادية جدا ومعناها الحكاية أو السرد أو ما يحكى في الأسواق. و كانت هذه الحكايات تتعلق بنسب الآلهة و الأبطال أو تروي جملة الأوامر التي يأمر بها الملك أو الإله مثلما كانت تحكيها الطقوس تمثيلا بالإيماء والإشارة. و قد أشرنا فيما سبق من تعريفات لأدب الخرافة أنها لون أدبي يستند إلى الحيوانات في سرد الأحداث، أي أن الخرافة عبارة عن قصة رمزية تروى على ألسنة الحيوانات و الطيور و الغاية منها التربية و التوعية و التثقيف. غير أن كلمة« Fabula » اللاتينية الأصل والتي يقصد بها الخرافة أو الحكاية على لسان الحيوان " تستخدم أحيانا في التعبير عن المعنى ذاته الذي استخدمت فيه كلمة « Mythos » والتي يقصد بها الأسطورة أي في الإشارة إلى قصة خيالية أو خرافية ،أي القصص التي تسرد أحداثا زائفة و التي يطلق عليه مصطلح الكذبة الخرافية"[2] . ويبدو أن ما يربط الخرافة بهذا المعنى بالأسطورة هو الإستناد إلى الحيوان، فالخرافة قصة رمزية تعج بالحكم و الدروس الأخلاقية و لكن الدور البطولي فيها هو للحيوان و الطير. الشيء نفسه نجده في الأسطورة التي تتخذ من الحيوانات رمزا يعبر به الإنسان البدائي عن تصوراته و معتقداته حول العالم، و " قد أجاب الإنسان آنذاك عن تساؤلاته متأثرا بإحساسه بالمساواة بينه و بين بقية المخلوقات، إذ اعتقد

---

[1] عبد الرزاق حميدة، قصص الحيوان في الأدب العربي، ص20 .

[2] عبد الناصر محمد نوري عبد القادر، الأسطورة و علم الأساطير عن الموسوعة البريطانية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 18 .

عندئذ أن في كل حيوان روحا كروحه، و أن لكل شيء شخصية كشخصيته، و حاول حل مشاكل الطبيعة متأثرا بهذه المعتقدات، و أجاب عن تلك الأسئلة في قصص سميت الأساطير.وكان من هذه الأساطير عدد كبير يدور حول الحيوان، و كان يسمو فيها إلى درجة الإلوهية أحيانا. "[1]

4-2- الفرق بين الأسطورة والخرافة :

تعد الأسطورة هي عبارة عن حكاية تبنى على أحداث عجيبة خارقة للعادة أو عن وقائع تاريخية قامت الذاكرة الجماعية بتدوينها، و قد اختلفت الخرافة عن الأسطورة في أن الأسطورة يكون محور الحديث فيها أناس خياليون و حيوانات لا نراها في عالمنا. كما تحوي الأسطورة أحيانا بعض الحقائق التاريخية كحرب طروادة Troie* الشهيرة مثلا على عكس الخرافة التي تسرد خصيصا على لسان الحيوان قصد أخذ العبرة و الحكمة، فيغلب عليها الطابع التعليمي و الأخلاقي، بالإضافة إلى مصطلح الأسطورة، فقد يقابل كلمة « Fable » في اللغة العربية مصطلحات عدة : الخرافة، الموعظة و المثل.[2]

فيرى الباحث عبد الرزاق حميدة أن لكلمة خرافة « Fable » لوحدها معان متعددة و متباينة:

1-"أنها قصة حيوانية محضة لا مغزى لها « Beast Fable »

2-أنها قصة حيوانية لها مغزى و عندئذ تساوي الموعظة « Apologue »

---

[1]- عبد الرزاق حميدة، قصص الحيوان في الأدب العربي، ص 21 .

*طروادة : مدينة تاريخية قديمة تقع في منطقة الأناضول، ازدهرت هذه المدينة في الألف الثالث قبل الميلاد. وقد اشتهرت قصة حصان طروادة الخشبي الذي اختبأ داخله الجنود الإسبرطيون وتسللوا ليلا لفتح أبواب المدينة أمام جيوش الملك مينلاوس ملك إسبرطة بقيادة أخيه أجاممنون .الذي حاصر المدينة المنيعة ردها من الزمن يقارب العشر سنوات وما كان من الممكن إسقاطها إلا بالخدعة . موسوعة ويكيبيديا، https://ar.wikipedia.org/wiki/طروادة. بتاريخ 14-03-2016، في الساعة 13:20.

[2]- المرجع نفسه، ص 22 .

3-أنها تساوي قصة خيالية « Fiction » فهي أعم من قصة حيوانية."[1]

فتتشابه الخرافة و الموعظة في الغاية التعليمية و التهذيبية و الدروس الأخلاقية التي تهدف إليها كل منهما، أما الاختلاف، فيكمن في أن الخرافة أقل تعقيدا و طولا مما تكون عليه الموعظة عادة.

---

[1]- المرجع السابق، ص 26 .

المبحث الثاني: خرافات لافونتين

1-أصولها و مصادرها:

استمدت الثقافة الفرنسية الشعبية مقوماتها من الإرث الإغريقي و اللاتيني و ما جاد به الحكماء و الشعراء و رجال الدين في القرون الوسطى *، و كان لمجيء العرب و المسلمين محملين بثقافة و دين جديدين أثر كبير في تكوين الخيال الأوروبي. فقيل أن "**ثقافة العصور الوسطى كانت في الحقيقة إغريقية-لاتينية-عربية**"[1]

و لهذا السبب يمكن اعتبار خرافات لافونتين مزيجا من الإرث الإغريقي و اللاتيني و العربي معا أي أن مجموعة قصصه على لسان الحيوان كانت ثمرة تأثره بكل من خرافات "ايزوب اليوناني" و" فيدروس اللاتيني" و"ابن المقفع الفارسي". كما أنه " نهل من أدباء القرن السادس عشر و من أدباء النهضة و القرون الوسطى، و أنه قرأ في شغف شعراء اللاتين من أمثال تيرانس و فرجيل و أوفيد و سينيك، كما أنه قرأ للأدباء اليونان و نخص منهم أفلاتون و بلوتارك." [2]

و سواء على مستوى الأدب الأوربي أو الأدب العالمي، فقد ارتبطت حكايات الحيوان مثل:

"الغراب و الثعلب" Le corbeau et le renard

- "الصرصور و النملة" La cigale et la fourmi

- و "الأسد و الفأر" Le Lion et le rat

---

*اصطلح الوؤرخون على تسمية القرون الوسطى- أو العصور الوسطى بالفترة بين نهاية القرن الخامس الميلادي 476 م و النصف الثاني للقرن الخامس عشر 1453 م (ينظر عماد حاتم: مدخل الى تاريخ الآداب الأوربية، الدار العربية للكتاب، بيروت 1984 ، ط 02 ، ص 105 .)

[1]- أ.ل.رانيلا: الماضي المشترك بين العرب و الغرب، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة فاطمة موسى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1999م، ص 107.

[2]- حسيب الحلوي، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، المنظمة العامة لمكتبة الاسكندرية، الجزء3 ، ط 2، 1956، ص 586 .

باسم الشاعر الفرنسي"جون دي لافونتين الذي انتهت بين يديه ملحمة الخرافات فسما بها إلى مستوى أعلى من الأداء الفني و القيمة المعرفية، و قام بتطوير هذا الجنس الأدبي إلى عمل فني متكامل " **أراد أن يحقق من خلاله غايتين: التثقيف و المتعة الفنية.... رغم أن القليل من معاصريه من أدرك أفق الإبداع و الخلق في كتاباته**".[1]

"فمع أنه كان صديقا لمؤلف التراجيديا "راسين" –Racine– (1636–1711) ، و مؤلف الكوميديا "موليير" –Molière– (1622–1673) ، و الشاعر والناقد الكلاسيكي "بوالو"

Boileau (1639–1699) ، و كانت بينهما حوارات و جلسات لم يحظ فيها شاعرنا لافونتين بالمكانة التي استحقها و التي تمتع بها "بوالو" أو شهرة "موليير". حتى أن لافونتين كان يُنعت في هذه المجالس بالشخص الطيب Bon homme . حتى أن " بوالو لما نشر " فن الشعر" L'art poétique في 10 جويلية 1764 م سرد فيه جميع الأجناس الشعرية باستثناء خرافات لافونتين."[2]

وسم لافونتين كل ما ورثه من خرافات بطابع فنه ، فسطع نجمه في فرنسا وخارجها، وحفظت خرافاته في الذّاكرة الشّعبية الأوربية و حتى العالمية وذاع صيته بين الأدباء و النّقاد وكبار الفلاسفة والفنّانين العالميين، و السبب وراء ذلك هو الجديد الذي حققه و البصمة الفنية التي أضافها. فكانت قصائده بمثابة المنعرج الحاسم في تاريخ أدب الخرافة.

كما ظل لافونتين يدافع عن فكرة "المحاكاة الجيدة" Une bonne imitation ، وبذلك فهو يصر على أن محاكاته ليست عبودية، ويكشف عن السر وراء نبوغه فيقول:

"بعض المقلّدين أعترف أنّهم كالحمقى من الأنعام،

إذ يتّبعون راعي "مانتو" * تماما كالأغنام

[1]- نفوسة زكرياء سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، مكتبة الاسكندرية، مصر 2014، ص 3 .

[2]- المرجع نفسه، ص 3 .

إنّني أتصرّف على وجه آخر،

فحينما يؤخذ بيدي فأنقاد

كثيرا ما أسير وحدي سعيا وراء السّداد

سترون أنّني أفعل هذا على الدّوام

فما كان اقتدائي أبدا بعبودية واستسلام

لا آخذ غير الفكرة والطّريقة والقانون

التّي كان أساتذتنا أنفسهم يتبعون

على أنه إذا أعجبني عندهم بعض المواضع الرائعات

و أمكن أن تسكن بين أشعاري من غير إعنات

فأنا أنقلها، و أريد أن أتقي التكلف العقيم

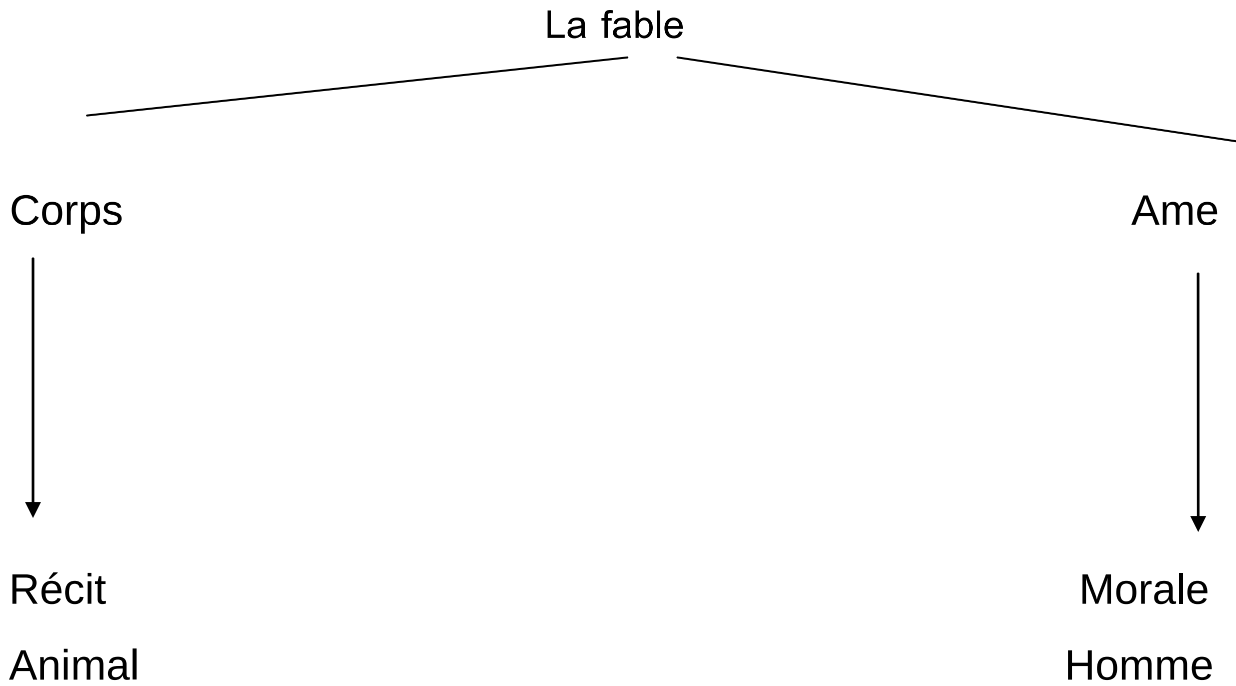
حين أجهد أن أسيم بطابعي ذلك اللحن القديم. " [1]

يشرح لافونتين نظريته في الخرافة في مقدّمة مجموعاته الأولى التّي نشرها سنة 1668 م بقوله "أنّ الخرافة تتكوّن من جزئين يمكن تسمية أحدهما "الجسم" والآخر "الرّوح"، فالجسم هو الحكاية أما الرّوح فهي المغزى و المعنى الخلقيّ للحكاية"[2] و يمكن تجسيد هذه الفكرة في المخطط التالي:

***مانتو: مدينة ايطالية ولد فيها الشاعر اللاتيني فرجيل، ينظر: حسيب الحلوي، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، ص 585.**

[1]–**المرجع نفسه، ص 586.**

[2]- **نفوسة زكرياء سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، ص 4.**



وقد كتب لافونتين خرافاته في شكل قالب شعري تضبطه قواعد الشعر في اللغة الفرنسية، لخص فيه جملة تأملاته وتجاربه بأسلوب عذب متنوع الأوزان. و نظرا لثراء لغته وسعة حسه الموسيقي في اختيار الكلمات و الأوزان، فقد سما بهذا النّوع الأدبيّ عاليا. كذلك قسم لافونتين خرافاته بين اثني عشر كتابا، ثلاثة منها لم تنشر في حياته هي: "الشّمس والضّفادع" Le soleil et les grenouilles ، رابطة الفئران La ligue des rats والثعلب و السنجاب Le renard et l'écureuil . ضمت المجموعة الأولى ستّة كتب نشرت سنة 1668م، أما المجموعة الثّانية فضمت خمسة (1678م).[1] كما عرفت خرافات لافونتين بالتّنوّع في الصّور و المواضيع وكذا سرعة تغير الحوادث وفجائيتها، فهو، في رأي

حسيب الحلوي، يجعل " **للفكرة القريبة الوزن الخفيف السّريع، وللفكرة الخطيرة الوزن الطّويل المكيث**"[2]. هذه المميزات كلها هي جديد لافونتين في الخرافة آنذاك، وحتى اليوم، إذ أمست الخرافة فنا لا يروي حكاية حيوانية تحمل في طياتها مغزا أو درسا أخلاقيّا فحسب بل مجالا أدبيا واسعا يدعو القارئ و الناقد على حد سواء إلى التّأمّل الفلسفيّ والنّقاش العلميّ،

---

[1] **ينظر: حسيب الحلوي، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، ص 593 .**

[2] **حسيب الحلوي، المرجع نفسه، ص 586.**

كما يبرز ذلك في خرافة "حيوان على سطح القمر"[1] un animal dans la lune التي يستهلّ فيها لافونتين هذه الخرافة بعرض فلسفيّ يناقش فيه علاقة المظهر Apparence بالواقع Le réel و حكم العقل. ثم يسرد ما حدث في المجتمع الملكي بانجلترا حين نصب مجهره صوب القمر، فرأى حيوانا على سطحه، فانتشر الخبر، وكاد أن يحدث انقلابا علميّا لولا أنّهم اكتشفوا أنّ الحيوان ما هو إلاّ فأر كان داخل زجاج التّليسكوب.[2] كما يؤكد على منطق خرافته التي تعتمد الكذب لبناء الحقيقة Mentir vrai de la fable [3]، ففي خرافة "مخاض جبل"Une montagne qui accouche أصيب جبل بأوجاع الولادة، فأحدث بذلك فزعا وهولا بصوته واهتزازه، والتفّ النّاس حوله منتظرين ميلاد حيّ بحجم "باريس" وإذا بفأر يخرج من تحت الجبل. وتتقابل هذه الخرافة مع المثل العربيّ القائل: "**تمخّض الجبل فولد فأرا**".

و يضيف حسيب الحلوي "**إنّ ما نراه في هذه الخرافات من سهولة عجيبة لا شكّ أنّه لم يتوصّل إليها إلاّ بالجهد وطول التّنقيب.**" [4]. و هو ما يدل على المجهودات الجبارة التي بذلها لافونتين من أجل إرساء بنود هذا الجنس الأدبي و جعله فنا قائما بذاته له قواعده و أسراره. و يقول تيودور دي بانفيل* في هذا الصّدد: "**إنّ هذا المزج الوثيق بين الأوزان حيث يتغيّر لباس الفكرة حسب الفكرة نفسها، وحيث تشيع الانسجام والتّناغم قوّة الحركة الخفيّة، تلك هي الكلمة الأخيرة للفنّ العالم الدّقيق الذّي يسبّب لك الدّوار مجرّد النّظر إلى ما**

---

[1] **Voir : J. De la Fontaine: Fables, librairie générale Française, Ed 41, juillet 2009. P 230.**

[2] **Voir : Op.cit, P 478 .**

[3] **– حسيب الحلوي، المرجع نفسه، ص 586 .**

[4] **حسيب الحلوي، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي ، ص 587 .**

***Théodore de Banville, né le 14 mars 1823 à Moulins (Allier) et mort le 13 mars 1891 à Paris 6e arrondissement, est un poète, dramaturge et critique dramatique français.**

يعترضه من صعاب. بيد أنّ لافونتين كما أبدع آلته قد أخذها معه"[1]. هذا ما جعل نجم لافونتين يسطع في سماء الأدب الفرنسي بعد أن انتهى إليه ميراث الخرافات ورفعه إلى مستوى أعلى من الأداء الفني والقيمة المعرفية حتى سمي هوميروس فرنسا[2]. وربما يكون أفضل نقد لقصص لافونتين الخرافية هو ما قاله اللغوي والمستشرق الفرنسي سيلفستر دي ساسيSilvestre de Sacy* عندما قال " **أن تأثير قصص لافونتين الخرافية يدخل السعادة على قلوب ثلاثة أجيال مختلفة: فالطفل يبتهج بالنضارة والحيوية التي تتميز بها القصة، أما دارس الأدب المتلهف فيجد فيها ضالته المنشودة من الأدب تام الكمال الذي يظهر في طريقة السرد بينما يستمتع الرجل المجرب بما فيها من تأملات بارعة في الشخصية الإنسانية وفي الحياة."** [3]

---

[1]حسيب الحلوي، المرجع نفسه ، ص 593

[2]العبارة قالها كل من "فولتير" و الناقد "سانت بوف" (ينظر علي درويش، دراسات في الأدب الفرنسي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1973 ، ص 90).

* Antoine-Isaac, baron Silvestre de Sacy, né le 21 septembre 1758 à Paris où il est mort le 21 février 1838, est un linguiste, philologue et un orientaliste-arabisant français.

[3]ينظر علي درويش، دراسات في الأدب الفرنسي ، ص 90 .

2-ترجمة شعر الخرافة :

لقد ذكرنا فيما سبق أن الخرافة هي عبارة عن حكاية على لسان الحيوان، تروى في شكل قصيدة شعرية تهدف إلى الوعظ و الارشاد بطريقة ايحائية غير مباشرة معتمدة على الرمز. وبما أننا بصدد دراسة قصص شعرية منقولة من الأدب الفرنسي إلى الأدب العربي، فكان لابد من التطرق إلى اشكالية ترجمة الشعر عامة و شعر الخرافة خاصة فشعر الخرافة لا يختلف عن غيره من أنواع الشعر الأخرى، و شأنه شأن المدح و الغزل و الرثاء و الفخر، لابد أن يخضع عموما لقواعد الشعر ذاتها من قافية و ايقاع و عروض و غيرها من القواعد. و لكننا سنقوم أولا بالوقوف على جملة من التعاريف الخاصة بالشعر لنعرض بعدها مختلف الآراء حول امكانية ترجمة الشعر أو تعذرها.

2-1-تعريف الشعر:

يعد الشعر واحدا من أهم الفنون الأدبية على مر العصور وفي الآداب العالمية على حد سواء، و مفهومه في الأدب العربي يدل على أن "**الشعر بوجه عام تعبير وجداني عن الحياة بالكلام يتحقق فيه إيقاع خاص لا يكون عادة في النثر ، و توضع الألفاظ فيه في نسق موسيقي خاص يكسبها قدرة على الإيحاء و التأثير لا يكون لها عادة في غير هذا النسق، أما طبيعة هذا الإيقاع، و هذا النسق الموسيقي فموضوعات تختلف بإختلاف الشعوب و ظروفها الإجتماعية و اللغوية و ذوقها الموسيقي.**"[1]

---

[1]- عز الدين منصور، دراسات نقدية و نماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1985، ص32.

و من خلال خذا التعريف يبدو لنا واضحا أن التعبير عن الجمال في القصيدة لا يتحقق باختيار كلمات ولغة تصويرية؛ كما في الروايات والقصص القصيرة، بل إنه يتطلب إنشاء إيقاع، وقافية، ووزن، وتعبيرات وتراكيب محددة قد لا تتفق مع المتداول في اللغة اليومية.

كما" **يعرف الشعر بأنه فن من فنون الكلام يوحي عن طريق الإيقاع الصوتي و إستعمال المجاز بإدراك الحياة و الأشياء إدراكا لا يوحي به النشر الإخباري ، و على الرغم من تباين الآراء في تحديد الشعر ، فإنها اتفقت على خواص جوهرية لابد من توفرها فيما يسمى شعرا ، الأولى ان يعبر الكلام عن إحساس قوي و تأثر عميق و أن ينظر إلى الحياة من منظور العاطفة و العقل، و الثانية أن تكون اللغة منتقاة، كإختيار أرق الألفاظ و أعذبها عند تشبب الشاعر و تغزله، و الثالثة نظم الكلام في قالب موسيقي ينظمه بحر معين، و الرابعة توفر القافية، وهي ما يميز الشعر العربي بصورة عامة.**" [1]

أما في اللغة الفرنسية ، فإن كلمة "poésie" التي تقابل مصطلح "الشعر" في اللغة العربية، فهي مشتقة من الفعل اليوناني "poiein"، ومعناه : صنع "fabriquer" أو أنتج "produire"[2].

و يقول جون فرونسوا ماغمونتيل "Jean-François Marmontel"

« L'idée que j'attache à la poésie est donc celle d'une imitation en style harmonieux, tantôt fidèle, tantôt embellie de ce que la nature, dans le physique et dans le moral, peut d'avoir de plus

[1]– **إبراهيم الحاوي ، حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي ، مؤسسة الرسالة ، ط 1، 1984، ص 19.**

[2]– **Thierno Ly, La poésie: première partie, http://thiethielino.over-blog.com/article-31152506.html, 19-11-2016.**

capable d’affecter, au gré du poète, l’imagination et le sentiment. »[1]

بمعنى: "**الشعر كفكرة أتمسك بها، هو عبارة عن محاكاة بأسلوب متناسق قريب في وفائه و زخرفه من مقدرة الطبيعة في حالتيها المادية والمعنوية في التأثير بناءا على رغبة الشاعر في الخيال و الإحساس.**"

أما إن قارنا بين الشعرين العربي و الفرنسي، فإن الشعر العربي يختلف عن الشعر الغربي عموما والشعر الفرنسي على وجه الخصوص في العديد من العناصر التي تعرض إليها كثير من النقاد الأدبين في دراساتهم، و التي سنسعى إلى ذكرها فيما يلي:

1-تبين من خلال دراسة و نقد البناء الموروث للقصيدة العربية، فغالبا ما تفتح هذه القصائد بالغزل أو الوقوف على الأطلال ، على عكس ما نجده في الشعر الغربي.[2]

2-يرفض أغلب النقاد وخاصة منهم أحمد فارس الشدياق*، المقارنة بين الشعر العربي و الشعر الغربي ، فيرى الشدياق أنه " **لا مناسبة بين الشعر العربي و شعرهم ، لأنهم لا يلتزمون فيه الروي و القافية ، و ليس عندهم قصيدة واحدة على قافية واحدة ، و لا**

[1] -Marmontel (1723-1799),Poétique française, citations sur la poésie, http://www.etudes-litteraires.com/poesie-citations.php. 19-11-2016.

[2]- إبراهيم الحاوي ، حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي، ص 14.

* أحمد فارس الشدياق: 1887 1804 صحفي لبناني كان يصدر صحيفة الجوائب في اسطنبول. كان الكاتب والصحفي واللغوي والمترجم الذي أصدر أول صحيفة عربية مستقلة بعنوان الجوائب مثقفا لامعا وعقلا صداميا مناوشا. http://www.marefa.org/index.php ، 19-11-2016.

محسنات بديعية مع كثرة الضرورات التي يحشون بها كلامهم ، فنظمهم في الحقيقة أقل كلفة من نثرنا المسجّع ".[1]

3-تأتي أبرز الفروق بين الشعر العربي و الشعر الغربي على نوعين: لفظي و معنوي و تتصل الفروق اللفظية بالوزن و القافية ، أما الفروق المعنوية فتتميز ببعد الغربيين عن المبالغة في أشعارهم و التزامهم الحقائق التزاما شديدا على خلاف ما صار إليه الشعر العربي بعد الإسلام ، فإن الشعراء أغرقوا و أوغلوا و بالغوا في معظم أغراض الشعر.[2]

4-كما أن هناك فرقا بين الشعراء العرب و شعراء الغرب، و هو أن شعراء العرب يتقنون وصف " الشيء" ، أما الغربيون فيتقنون وصف " الحالة " ، و مثال ذلك " أن المتنبي وصف الأسد بما لا يقدر إفرنجي على مثله ، و هيجو وصف (واترلو) بما لا يقدر شاعر عربي على الإتيان بنظيره "[3]

جميع هذه الفروق الشاسعة بين الشعرين وبالتالي بين اللغتين ، تجعل من ترجمة الشعر الفرنسي إلى العربي أو العربي إلى الفرنسي، و عليه ترجمة الشعر من أي لغة إلى أي لغة أخرى ، تجربة خاصة و فريدة غير هينة أبدا. و هو ما جعل آراء المترجمين و المنظرين واللسانين تنقسم بين مؤيد لترجمة الشعر و معارض، حتى أن هناك من نادى باستحالة أو تعذر ترجمته Intraduisibilité de la poésie .

---

[1] – **إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي ، ص 16.**

[2] – **المرجع نفسه، ص 27.**

[3] **المرجع نفسه، ص 27.**

2-2-ترجمة الشعر بين مؤيد و معارض:

تثير ترجمة الشعر العديد من القضايا، أهمها قضية الاستحالة والإمكان، فالعديد من المنظرين واللسانيين يؤكدون أن الشعر غير قابل للنقل ولا يمكن أن يقرأ أو ينشد إلا في لغته الأصلية، نظرا لخصوصية التعبير الشعري المتسم بالوزن والقافية والنظم على نحو معين، ويعرّف جون رنيه لادميرال* Jean René Ladmiral الشعر فيقول :

« *La poésie est la littérature portée à son point d'incandescence* »[1]

"**الشعر هو الأدب في توهجه" (ترجمتنا)**

وهذا إقرار بأن الشعر عصارة الأدب لأنه يحمل شحنة وقيما جمالية، تتطلب من مترجمها معايشة الأثر والغوص في أعماق الشاعر، فيقّر بتعذر ترجمة الشعر قائلا:

« …La poésie sera intraduisible donc »[2]

ويؤكد **الجاحظ** استحالة نقل الشعر العربي إلى لغات أخرى، فيقول: " **وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلّم بلسان العرب، والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجّب لا كالكلام المنثور**"[3]. فالشعر عند **الجاحظ** لا يقبل الترجمة، لأنها تفقده حسه وتبطل وزنه وتسقط موضوع التعجب فيه فيذهب سحره ويتبدد؛ فهو بناء من وزن ونظم وسلاسل مقفاة

***لادميرال جون رونيه Jean René Ladmiral : مترجم وفيلسوف فرنسي متخصص في الأدب الالماني ولد عام 1942، درس بجامعة باريس الفلسفة الألمانية ومنهجية الترجمة وبمعهد التسيير والتواصل الثقافيينL'ISIT الترجمة ومنهجية الترجمة . كان على رأس عدة مجلات نشر من خلالها مقالات ودراسات في الترجمة نحو Revue d'ésthétiqueو Languages ، ومن مؤلفاته Critique et Théorie عام1996 .**

ttp://fr.wikipédia.org/wiki/Jean-René-Ladmiral، تاريخ الزيارة 22-8-2016، على الساعة 14:21

[1] **Jean René Ladmiral, Théorèmes pour la traduction, Editions Payot, Paris 1979,p 95.**

[2] **Jean René Ladmial, Ibid, P 96.**

[3] **الجاحظ، الحيوان، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج 02، 1968، ص 74.**

على نحو معين، ونقله إلى لغة أخرى يفقده قيمته فيغدو ممسوخا مشوها، فيردف قائلا: " **ولو حولت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن.**" [1]

ورغم اختلاف العصر والبيئة إلاّ أنّ اللغوي رومان جاكبسون* Roman Jakobson لم يبتعد كثيرا عن الجاحظ، حيث يؤكد استحالة ترجمة الشعر بقوله:

« *La poésie, par définition, est intraduisible, seul est possible la transposition créatrice* » [2]

" **الشعر، بحكم تعريفه، مستحيل الترجمة، وحده النقل الخلاق ممكن.** "

يكمن تعذر ترجمة الشعر في خصوصياته المتمثلة في الوزن و الإيقاع و القافية و السجع و غيرها من الخصوصيات الكثيرة و المتعددة، غير أن ايمان هؤلاء المنظرين باستحالة ترجمة الشعر ليس راجعا إلى المترجمين في حد ذاتهم، وإنما إلى طبيعة الشعر ذاتها التي لا تحتمل التحويل أو الترجمة. و في هذا المقام، تجدر الإشارة إلى وجود منظرين آخرين آمنوا بإمكانية ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى رغم اعترافهم بصعوبة هذه المهمة الشاقة، و نذكر منهم هنري ميشونيك** Henri Meschonic ، الذي الذي أسس شعريته على المبدأ القائل بأنه طالما وجد نص، فالترجمة ممكنة، فيقول:

---

[1] **كيليطو عبد الفتاح :لن تتكلم لغتي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2002 ، ص43 .**

***رومان أوسيبوفيتش جاكوبسون Roman Jakobson : هو عالم لغوي، وناقد أدبي روسي ولد في 11 تشرين الأول 1982 و توفي في 18 تموز1896، من رواد المدرسة الشكلية الروسية .وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والشعر والفن.**

https://ar.wikipedia.org/wiki/رومان_ياكوبسون، تاريخ الزيارة: 22-8-2016 في الساعة 14:30.

[2] **Roman Jakopson, Essais de linguistique générale, Editions de Minuit, Paris, 1963, p86.**

**** هنري ميشونيك Henri Meschonic: لساني وشاعر فرنسي ومترجم للتوراة وكذا أستاذ متقاعد بجامعة باريس(VIII)، ولد في 18 سبتمبر 1932 و توفي في 8 أفريل 2009. من مؤلفاته: « Pour la poétique»، « La rime et la vie » و « Critique du rythme ». ونال جوائز أدبية عدة منها جائزة ماكس جاكوب 1972 وجائزة مالارميه 1986. وكان رئيساً للمركز الوطني للكتاب في العاصمة الفرنسية.**

https://fr.wikipedia.org/wiki/Henri_Meschonnic، تاريخ الزيارة: 22-8-2016 في الساعة 14:21.

" ليست ترجمة الشعر أصعب من ترجمة النثر، كما أن مفهوم ترجمة الشعر الذي قد يبدو لنا اليوم كما لو كان أمرا وجد مع القول الشعري نفسه هو مفهوم ظهر في فترة محددة من تاريخ الأدب. و هو يفضي إلى الخلط بين البيت الشعري و الشعر نفسه، كما أنه يرتبط بمفهوم الشعر بوصفه خرقا لمعايير اللغة." [1]

و بالتالي يرى ميشونيك بأن الشعرية وحدها هي الكفيلة بالذهاب بعيدا في التنظير للترجمة، و السبب في ذلك أنها لا تقوم عل الإفتراضات النظرية، و إنما تنطلق من واقع تجريبي بحت.[2]

بناء على ما سبق، يمكننا حصر مشاكل و صعوبات ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى فيما يلي:

1) المشاكل اللغوية: و تتعلق عموما بالعوامل اللغوية حيث تكون الكلمات أحيانا منتمية إلى الحقل الدلالي نفسه، و على المترجم العثور على المعنى الأصلي واستخدام ما يقابله في اللغة الهدف إذا كان موجودا، أو ابتكار ما يكافئه في الثقافة المستقبلة إن لم يُجد.
2) المشاكل الأدبية أو الجمالية: و تكمن في القيم الجمالية أو الحقيقة الشعرية في القصيدة من خلال الكلمات والأصوات، وكذلك في المنطق المُتبنى من طرف الشاعر. وهذه القيم الجمالية ليست مستقلة بذاتها في المعنى، ولكنها مرتبطة مع معاني النص الأخرى. وبالتالي، فإذا أخطأ المترجم في اختيار الكلمة أو ترتيبها مثلا، فإنه سيضعف ويشوه جمال القصيدة الأصلية. و قد تفقد القصيدة رقتها و ليونتها إذا ما نقل مترجم جناسا خشنا بدلا من الجناس الأصلي المنتقى بعناية.

---

[1] **Henri Meshonnic, Pour la poétique de la traduction, Vol 2, Gallimard, Paris, 1973, p313.**

[2] **Henri Meshonnic, Op-Cit, p 313.**

3) المشاكل الاجتماعية والثقافية: و نقصد بها تلك الكلمات والعبارات التي تحتوي على كلمة محددة ثقافيا و التي من شأنها أن تخلق بعض المشاكل أثناء ترجمتها. و تتعلق هذه المشاكل أساسا بأربع فئات ثقافية وهي: الأفكار و السلوك و طبيعة الجنس الفني و البيئة. فالأفكار تتضمن المعتقدات والقيم الإنسانية. أما السلوك فيشمل التقاليد و العادات و المراجع التاريخية. و يكمن الجنس في ما إذا كان الشعر مدحا أم غزلا أم رثاء أم غيره من الأنواع الشعرية. بينما تشمل البيئة النباتات، والحيوانات، و الطبيعة و التضاريس التي تحيط بشاعر النص الأصل و تؤثر في بناء شخصيته. [1]

و من أجل تذليل هذه الصعوبات، قد يُطبق المترجم بعض الإجراءات الترجمية: كالترجمة الحرفية أو الإقتراض أو التكييف الثقافي أو الحذف أو الملاحظات الهامشية أو غيرها من الإجراءات التي سنتطرق إليها بالتفصيل في الفصل الثالث من البحث.

[1] **ينظر: محمد عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997، ص 94-95.**

صفوة القول أن الخرافة فن أدبي شعبي عالمي قديم قدم الإنسانية، وهي من القصص التي تبوّأ فيها الحيوان مركز الصّدارة فكان بمثابة الوسيط الذي حمّله الأديب مسؤولية تبليغ رسالته بمواقفها و أفكارها من خلال تبنيه كرّمز. و لطالما حضر الحيوان في التفكير الأسطوري للشعوب باختلاف أجناسهم سواء قديما أو حديثا، فقد عرفتها الشعوب الهندية و اليونانية و الفارسية و العربية ثم انتقلت إلى البيئة الفرنسية عبر الحروب والعلاقات التّجارية في القرون الوسطى، أو من خلال ما نقله كتّاب و علماء من الأندلس إلى أوروبا من جواهر الثّقافة العربية، و على رأسهم بيتروس ألفونسون. و لكن هذا الجنس الأدبي عرف التطور شكلا ومضمونا، فأصبحت الخرافة تأتي من أجل خلق توازن إنساني للواقع حين يطغى الظلم و الاستبداد في المجتمعات، و يخشى الأديب البوح بأفكاره و مشاعره و مكنوناته بطريقة واضحة وصريحة.

الفصل الثاني :

"الرمز الأدبي في الخرافة"

المبحث الأول: ماهية الرمز و أبعاده

1- مفهوم الرمز .

2- الرمز و البيان.

3- الرمز في الشعر العربي الحديث.

4- وظيفته.

5- الرمز و المدرسة الرمزية.

المبحث الثاني: أنواع الرمز و خصائصه.

1- أنواعه.

2- خصائصه.

3- الرمز بين الأدب الغربي و الأدب العربي.

المبحث الأول: ماهية الرمز و أبعاده.

تعتبر الخرافة قصة حيوانية رمزية بامتياز، ذلك أنها تسرد على لسان الحيوان و هو يتربع على عرش البطولة فيها. و عليه فإن الحديث عن الخرافة يستدعي بالتأكيد التطرق إلى عنصر الرمز لارتباط كليهما بالمعنى. فلا شك أن الخرافة أو الحكاية على لسان الحيوان هي خزان من المعاني صاحب الرمز نشأتها و تداولها على مر العصور. غير أن هذه المعاني لم تكن شفافة على الإطلاق، فهي تشير إلى شيء و تضمر آخرا. وهذا ما يفسر ارتباط الرمز الدائم بالخرافة. فما هو مفهوم الرمز؟ و ما علاقته بهذا الجنس الأدبي؟ ما هي أنواعه و خصائصه؟ ما وظيفته؟ و ما هي تجلياته في الأدبين العربي و الغربي؟

يعدّ الرّمز ظاهرة فنية أدبية مثيرة للاهتمام انكب عليها الأدباء العرب و الغربيون على حد سواء قصد التعبير عن أفكارهم و عواطفهم بصورة إيحائية غير مباشرة. كما يعتبر "**من أبرز القضايا الفنّية الّتي لفتت الانتباه في تجربة الشّعر الجديد ظاهرة الاستخدام المكثّف للرّمز كأداة تعبيرية استعملها الشّاعر لإيصال فكرته إلى القارئ.**"[1] ، فالرّمز يقوم على إخراج اللّغة من وظيفتها الأولى وهي التّواصل وإدخالها في الوظيفة الإيحائية و التلميحية "**لأنّ النّفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق بها شوق إليه أصلا أمّا إذا أجهد المبدع نفسه في التّخيّر شدّ انتباه المتلقي وجعله متعطشا لمتابعته**".[2]

1-1- مفهوم الرمز لغة:

يطلق الرمز عند العرب على: "**الإشارة بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد والفم واللسان**".[3]

---

[1]محمد الكندي، الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث، السّيّاب، نازك، البيّاتي، دار الكتاب الجديدة، المتّحدة، ط1، بيروت 2003، ص 34 .

[2]المرجع نفسه ، ص 35 .

[3]مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة للطبع و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط8، مادة (رمز)، ص 340 .

جاء في لسان العرب: " **الرمز: تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين و قيل الرّمز إشارة و إيحاء بالعينين و الحاجبين و الشّفتين و الفم، و الرّمز في اللّغة كما أشرت إليه ممّا يُبان بلفظ بأيّ شيء أشرت إليه بيد أو عين(...) ، و رمزته المرأة بعينها ترمزه رمزًا : غمزته**".[1]

أمّا الأزهري فيعرّف الرّمز على أنه: "**الحركة و التحرّك (...) كما يقال للجاريّة الغمّازة بعينها رمّازة ، أي ترمز بفمها و تغمز بعينيها...**"[2]

انطلاقا من هذين التعريفين، فإن الرمز عند العرب هو عبارة عن إشارة أو علامة تتم عن طريق اللفظ أو الهمس بالصوت أو الإشارة بالشفة أو الغمز بالعين، غير أن بعض اللغويين لا يتفق على اعتباره يتم عن طريق كل الجوارح، فقد **قصر بعضهم الرمز على الشفتين**[3]. كما يرى بعضهم أن "**أصل الرمز هو الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم**" [4]، كما ورد في قوله تعالى : "**ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا**"[5]. فالرمز لغة يرادف الإشارة و الإيحاء أي أنه نوع من المجاز يسعف التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية التي لا تقوى اللغة عن التعبير عنها.

---

[1]ابن منظور ابو الفضل جمال الدين ، لسان العرب، مادة (رمز)، ص 222-223.

[2]أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري : تهذيب اللغة، مادة رمز، تحقيق :أحمد عبد العليم البردوني، مراجعة :علي محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع القاهرة، مصر، 1967، ص250 .

[3]علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، نهضة مصر، الطبعة الثالثة، 2004م، ص 228 .

[4]قدامة بن جعفر البغدادي، نقد النثر، تحقيق – عبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية عن الطبعة المصرية القديمة، 1969، ص61 .

[5]سورة آل عمران، الآية 41، برواية حفص عن عاصم (بالرسم العثماني)، دار الغد الجديدة للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، ط 01، 2007.

1-2-مفهوم الرمز اصطلاحا:

أما اصطلاحا فقد تعدّدت مفاهيم الرّمز و ذلك لارتباطه الوثيق بالمعنى و الدلالة، فهو اللفظ القليل الذي يشتمل على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها.

فنجد غنيمي هلال يعرفه قائلا: "**الرّمز هو الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النّواحي النّفسية المستمرّة الّتي لا تقوم على أدائها اللّغة في دلالاتها، فالرّمز هو الصلة بين الذّات والأشياء بحيث تتولّد المشاعر عن طريق الإثارة النّفسية لا عن طريق التّسمية والتصريح**".[1]

أما قديما فقد اتّخذه بعض الفلاسفة الإغريق القدامى مثل سقراط " **وسيلة للتّعبير عن الانطباعات النّفسيّة عن طريق الألغاز و التّلميح بدلا من الأسلوب التّقريري المباشر و ذلك أنّ دعاتها وجدوا أنّ العقل عاجز عن الوصول إلى الحقائق و أنّ العلم لا يمكنه إشباع رغبة الإنسان لمعرفة أسرار الكون.**"[2]

و هناك فرق بين الإشارة (Signe) و الرمز(Symbole)، ولهذا وجب علينا أولا التّفريق بينها، فالإشارة " **تعبّر عن شيء معلوم محدّد في وضوح، بخلاف الرّمز الذي هو أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التّعبير عنه، و هو معنى لا ينضب للإيحاء بل التّناقض كذلك.**"[3]

أي أن الإشارة جزء من عالم الوجود المادي ، أما الرمز فجزء من عالم المعنى الإنساني ، والإشارة مرتبطة بالشيء الذي تشير إليه على نحو ثابت ، وكل إشارة واحدة ملموسة تشير

---

[1] **محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3،1983، ص 298 .**

[2] **محمد التونجي :المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ج2 ، ط 2، 1999، ص 488-489.**

[3] **إبراهيم رماني :الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1991، ص،273 .**

إلى شيء واحد معين، أمّا الرمز فعام الانطباق ، أي يوحي بأكثر من شيء واحد ، وهو متحرك ومتنقل ومتنوع.[1]

فيستعمل الرمز الأدبي بوجه عام للتعبير غير المباشرة في الدلالة، أي أنه إطلاق لفظ أريد به معنى خفي : "**إن المتكلم إنما يستعمل الرمز في كلامه لغرض طيّه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم ، فيجعل للكلمة أو الحرف إسماً من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس ، أو حرفا من حروف المعجم ، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه ، فيكون ذلك قولاً مفهوما بينهما مرموزا عن غيرهما**[2]". بهذا المعنى يصبح للفظ معنيان، معنى حقيقي و آخر مجازي، أي معنى مباشر و آخر إيحائي. و هو ما جعل الأدباء حديثا يكسرون قواعد التعبير المباشر المتعارف عليها قصد نسج عالم أدبي خاص يسوده الغموض و يميزه التعقيد متبنين الرمز وسيلة في ذلك، فازدادت النصوص الأدبية غموضا و تعقيدا شعرا كانت أم نثرا و أمست الحداثة الأدبية تستدعي استخدام الرمز بل و تصر عليه. و لهذا أصبح الأدب "**ذا طبيعة خاصة تجنح نحو الانفعال و الاستبطان، و الكشف و الشموليّة و المغايرة، اللاتحدد، و اللاانفعالية و الكثافة، و الغموض، و التعقيد و التعدد واللاواقعيّة.**"[3]

و" للرّمز الفنّي الأدبي ميزتان ظاهرتان لا يقوم إلاّ بهما:

–الميزة الأولى : تتلخّص في أنّ لكلّ رمزٍ فنيّ صورتين أو مستويين :صورة الشّيء المحسوس، و صورة الشّيء المعنوي، و اندماج الصّورة الأولى، و الصّورة الثانية يولّد الرّمز.

–الميزة الثانية : و هي تحدّد نوع العلاقة التي تربط الصّورة الحسيّة بمعناها الرّمزي، أي علاقة المشابهة بين الصّورة الحسيّة والمعنى المرموز به إليها.

---

[1] ينظر: أمية حمدان، الرمزية و الرومانتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية، 1981 ، ص26 .

[2] قدامة بن جعفر البغدادي، نقد النثر، ص 106 .

[3] مصطفى ناصف :الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، 1958 ، ص 170 .

و إنّ هاتين الميزتين هما القالب الذي يشكّل الرّمز الفنّي المنتزع من الواقع المحسوس و الذي يجعل الرّمز كائنا قائما بذاته ليس بينه و بين الماديّات المحسوسة علاقة"[1].

2-الرمز و البيان:

لطالما تمت مقارنة الرمز الأدبي بالصور البيانية كالإستعارة و الكناية و حتى المجاز و لهذا كان لابد من التطرق إلى هذا الأمر سعيا للتفريق بين الرمز و كل من هذه العناصر:

2-1-الرّمز و الكناية:

يعرف علماء البيان الكناية على أنها لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى الحقيقي له، و هي تعبير غير مباشر، و هذا ما يشكّل نقطة التّلاقي بينها وبين الرّمز. فهي ضرب من الأساليب البيانيّة التي يشملها الرّمز، و هي أن تتكلم عن شيء و تريد غيره، وهذا باب من أبواب الرّمز و الإشارة حتّى أن عبد القاهر الجرجاني قد عدّها ألفاظا مترادفة على معنى واحدٍ.[2]

2-2-الرمز و المجاز:

تشتق كلمة المجاز لغة من جاز الشيء أي تعدّاه و تجاوزه؛ أمّا اصطلاحا فهو" **استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.**"[3]، فكل لفظ نقل عن موضعه هو مجاز، و الشّيء نفسه بالنسبة للرّمز. فيتداخل المجاز مع الرّمز من حيث أن كلّ منهما يكتسب دلالات حسيّة أو معنويّة، إلاّ أنّ دلالات المجاز تتّصف بأنها محدودة، أمّا الرّمز فإيحاءاته لانهائيّة، يعتمد التّأويل اللاّنهائي، إضافة إلى أنّه غير مقيّد بقرينة.

---

[1]ينظر: زبيدة بوغواص، الرمز في مسرح عز الدين جلاوجي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010-2011، ص 21.

[2]ينظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ، لبنان ، 1978 ، ص 201.

[3]عبد العزيز عتيق :علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، 1958 ، ص ،68 .

2-3-الرّمز و الاستعارة:

و يمكن تعريفها بأنها مجاز و تشبيه حذف أحد طرفيه، فهي "**تقوم على الانتقاء والاستبدال و المشابهة، إنّها تصوير الأشياء بما لا يرتبط بها مكانيا و زمانيا، بل بما يرمز إليها بعلاقة غالبا ما تكون تشبيهيّة أو ثقافيّة**" [1].

نفهم من هذا أنّ هناك تقاربا قويا في عمق الدّلالة بين الاستعارة و الرّمز، بحيث "**أنّ العمل الأدبي في عمومه تعبير استعاريّ ذو أبعاد رمزيّة**"[2].

بناء على ما سبق، يمكننا أن نقول إن أبواب البلاغة العربية قد تناولت مفهوم الرمز من خلال موضوعات كالمجاز والكناية والاستعارة، و لكن باستثناء أن الرّمز يبقى أكثر إيحاء وعطاء من حيث إمكانيته في التّجدّد تبعا لتعدّد القراءات و التّأويل و كثرة دلالاته التي يصعب حصرها، إلا أنه يقترب من الاستعارة التي تبقى نوعا من التّجريد و تبتعد عن التّجسيد.

كما أن دراسة الرمز الفني تضع المتلقي أمام معضلتين قد لا يصادفهما عند دراسته للصور البيانية الأخرى كالاستعارة و الكناية، الأولى، انتماء الرمز إلى حقول بحث متعددة ومتشعبة مثل التاريخ و علم النفس و الاجتماع و غيرها من الحقول. أما الثانية، الجمع بين بعدين أحدهما لغوي والآخر غير لغوي، أي معنى اللفظ و مغزاه.

وما يهمنا في هذا البحث ليس مجرد شرح للمفاهيم و مقارنتها بعضها ببعض و إنما سعيا منا لإثبات الرمز بوصفه صورة بيانية قصد إدراجه لاحقا ضمن الدراسات الترجمية الحديثة بالرغم من أن سمة الرّمز تبقى بين تلك الصور البيانيّة هي الإيحاء المفتوح على القراءات و التّأويلات في ثراء، ذلك أن هذه الدراسات لم تخص الرمز بدراسة كافية تصفه أو تشرح تقنيات واضحة المعالم لترجمته.

---

[1] **فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1 ، ص 210 .**

[2] **مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص156 .**

3-الرمز في الشعر العربي الحديث :

خلفت الحرب العالمية الثانية هزات سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية عنيفة في الساحة الأدبية للوطن العربي، مما أدى إلى زعزعة ثقة القارئ العربي بالموروث الأدبي و جعله عرضة لدخول التيارات الأدبية الوافدة من الغرب، لاسيما تلك التي ظهرت في النصف الأخير من القرن التاسع عشر. كالمهذب الرمزي الذي وجد قبولاً كبيرا لدى المتلقي العربي، بوصفه مدرسة أدبية جديدة تتسم بالغموض و التعقيد لإخفاء الدلالة بأسلوب الإيحاء والإشارة، و ذلك لإخماد النيران المتأججة في نفسه. فحاول الشعراء إيصال رسائلهم بأساليب غير مباشرة هروباً من بطش الحكام و السلاطين، وردعا للقيود الاجتماعية التي تُحرم ما يبيحه الشاعر الحر لنفسه. الأمر الذي جذب طبقة المثقفين الذين اتخذوا من الرمزية منفذاً للتعبير عن الواقع المزري المعاش، لاسيما في البيئات الاجتماعية المحافظة. فأصبحت الرمزية منهجاً حديثاً معبرا عن أحاسيس الشعراء و عواطفهم و مكنوناتهم بطريقة الرمز والإيحاء.[1]

و بالرغم من أنها تنسب إلى الغرب، غير أننا نعتقد " **أن الرمزية في حقيقتها تستمد جذورِها من الديانة البوذية ،إذ أن الشعر العربي لم يكن بعيداً في مضامينه عن الرموز والإيحاءات الخفية و إذا كان للغرب فضل يدعيه في هذا الشأن فإنه محصور في دائرة جمع شتات هذا الأدب ولم شمله ، وصهره في قالب أدبي ممنهج ، سمي فيما بعد بالمذهب الرمزي.**"[2]

أخذ الشعراء اللبنانيون و السوريون و المصريون و العراقيون يكسرون قواعد المألوف في الشعر العربي من حيث المعنى والمبنى فلم تنتشر الرمزية في الشعر العربي الحديث إلا بعد عام 1936.

---

[1]ينظر: جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، جامعة ديالي / كمية القانون و العلوم السياسية، 2011، العدد الثاني و الخمسون، ص 2.

[2]المرجع نفسه، ص 10.

ولا شك أن هذه الرمزية الجديدة قد استقت مبادئها من كنه الرومانسية التي غذتها التراجم الحديثة عن الآداب الأوربية، فضلا عن نزعة الحنين و الألم عند الشاعر العربي.

4-الرمز و المدرسة الرمزية:

تطورت الآداب الأوربية واتضحت معالمها منذ بداية عصر النهضة عبر توجهات فنية اصطلح النقاد على تسميتها بالمذاهب الأدبية التي تعبر عن حالات نفسية عامة و عواطف و مشاعر خلفتها صراعات التاريخ وملابسات الحياة . أما نظريا، فتعني المذاهب الأدبية تلك المدارس الفنية و الفلسفية التي شيدها الشعراء والنقاد والكتّاب وبينوا الأصول النظرية التي تقوم عليها. و لهذا فتعتبر المدرسة الرمزية Le symbolisme حركة أدبية ذات حدود تاريخية وفنية واضحة ، ظهرت في فرنسا في أوائل السبعينيات من القرن التاسع عشر عندما أصدر جماعة من الكتّاب مقالا سمّوه "مانيفستو"Le manifeste * يعلنون فيه عن ميلاد تجربة جديدة، تستخدم فيها الكلمات حالات وجدانية. وكتب الشاعر الفرنسي بودلير Baudelaire قصيدة مشهورة بعنوان المراسلات Correspondances كان للرمز دورا بارزا فيها. وبالرغم من أن ادغار ألان بوي Edgard Allan Poe كان أول من استعمل الرمز إلا أن بودلير اعتُبر نظريا مؤسس المذهب الرمزي ثم تلاه تلميذه رامبو Rimbaud الذي رأى الشعر صناعة لفظية لا فكرية وكذلك كان شأن مالارميه Mallarméالذي نحا النحو نفسه. وبالرغم من ازدهار هذا المذهب في فرنسا، إلا أن إنجلترا قد أعرضت عنه[1]. فقد خلفت الرمزية الحركة الانطباعية والبرنانسية اللتين تعبران عن الواقع المحسوس ، فضلاً عن تعارض الانتماء الفلسفي ، فالانطباعية تستند إلى الفلسفة الوضعية ، في حين انتمت الرمزية إلى الفلسفة المثالية . و هو ما جعل الرمزيين يسعون إلى التعبير عما هو متسامٍ، بإدخال روح الموسيقى إلى الشعر ، ومبدأ" تراسل الحواس".[2]

***Un manifeste est une déclaration écrite et publique par laquelle un gouvernement, une personne, un parti ou un courant artistique expose un programme d'action ou une position, le plus souvent politique ou esthétique, Ecyclopédie Wikipédia.**

[1] **جميل نصيف التكريتي، المذاهب الأدبية، دار الشؤون الثقافية، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1990، ص 306-315.**

[2] **حسن عبد عودة حميدي الخاقاني، الترميز في شعر البياتي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية و آدابها، كلية الاداب، جامعة الكوفة، العراق، 2006، ص 17 .**

وهذا ما جعل الألفاظ لديهم تنساب تلقائياً مع ارتخاء سيطرة العقل الواعي ، وتغييب إرادة التحكم.

5-وظيفة الرمز:

لجأ الشاعر المعاصر إلى استعمال الرمز بألوانه المختلفة في قصائده وأشعاره، فأصبح سمة من سمات الشعر العربي الحديث و ذلك" **تجسيدا لرؤية حداثة تسعى لتجديد الشعر العربي، وإلغاء نمطيته، وبناء صورته القائمة على الإشعارات والمجازات المكررة** ."[1] فيمكن إيجاز وظيفة الرمز فيما يحمله من قدرة على الإيحاء، وتأثير في إثراء فنية النص من حيث الدلالات و فتح أبواب التأويل، "**فالفن أكثر الميادين التي يحل فيها الرمز محل الأشياء والموضوعات**" [2]. فكلما زاد استعمال الرمز، زادت قيمة الغموض و التعقيد و كبر تأثيره على القارئ ، و صار تعبيراً لاشعورياً يتجاوز الواقع إلى الإيحاء به.

فهو قد "**يبدأ من الواقع ولكن لا يرسم الواقع ، بل يرده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية**" [3]. فالمبدع بالرمز هو في الحقيقة بحاجة إلى وسيلة تعبير عن أحاسيسه الجياشة و مكنوناته العميقة التي من شأنها أن تنقذه من بؤس الواقع المعاش والخضوع لسلطة قاهرة و تجسد مظاهر تجربته الشعرية.

"**فالرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، وهي التي تمنح الأشياء مغزى خاصاً، وليس هناك شيء هو في ذاته أهم من أي شيء آخر إلا بالنسبة للنفس وهي في بؤرة التجربة**"[4].

---

[1]محمد فتوح احمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف، مصر، 1977، ص 140.

[2]عبد الهادي عبدالرحمن ، سحر الرمز مختارات في الرمزية والأسطورة مقاربة وترجمة، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ،اللاذقية ، ط1 ، 1994، ص 27 .

[3]محمد فتوح احمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 141.

[4]محمد مبارك، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ط ١، 1970، ص 200-214.

و بالرغم من صحة هذا القول، إلاّ أنّ الرمز يتطلب فكرا مبدعا و عقلا مجددا من أجل تبليغ الرسالة في أرقى أشكالها، ذلك أنّ "**الرمز الحي لن يولد في ذهن خامل، أو قليل النمو، لأنّ صاحب مثل هذا الذهن سيلتقي بالرموز الموجودة سلفاً في التراث الثابت ، ولن يستطيع إيجاد رمز جديد إلا من كان ذا ذهن شديد التوق والتحرق.** "[1]

أي أن الشعور بهذه التجربة الشعرية لا يكفي لتجسيد الإيحاء و الغموض الرمزي، وإنما يجب أن يتوفر لدى الشاعر الفصاحة و التمكن الكبير من اللغة والموهبة المتقدة التي تمكنه من البوح بكل ما يجول بداخله من آلام الذات و جروح الماضي من خلال فلسفة خاصة يسودها الغموض و التعقيد و لا يفهمها إلا ذو إحساس فني رفيع.

[1] **جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة ، المكتبة العصرية ، بيروت، 1967، ص145.**

المبحث الثاني: أنواع الرمز و خصائصه

1-أنواعه:

لقد كثر استخدام الرمز حديثا بين الروائيين و الكتاب و الشعراء باختلاف أجناسهم و تنوع بتنوع فلسفتهم و توجهاتهم، ولهذا فقد اتخذ عدة أشكال في الأدب العربي المعاصر أهمها:

1-1-الرمز الأسطوري: تعد الأساطير قصصا تدور حول حياة الآلهة أو أنصاف الآلهة أو كائنات خرافية تقوم بأعمال خارقة و تعبر عما يعجز العقل المعاصر عن تصديقه و عن كل ما ليس واقعيا. و لطالما استخدم الأديب العربي الأساطير كرموز و لكنه لم يكتف بالأساطير العربية فحسب بل تطلع إلى الأساطير اليونانية و الهندية وغيرها ، "**و من بين أهم الرموز الأسطورية التي جذبت اهتمام الشاعر العربي المعاصر"تموز"، "أودونيس"، "عشتار"، "فنييق"، "تسيزيف"، "إيزيس"، "أوزوريس ....فلم يقتصر استعمال الشاعر العربي المعاصر بالأسطورة الفرعونية أو البابلية أو الكنعانية، بل وجد أبواب الحضارات القديمة المختلفة تفتح له، ليختار من أساطيرها المتنوعة ما يسقطه على تجاربه الآتية»**[1]. أي أن الكاتب أو الشاعر يتخذ من الأسطورة استعارة أو صورة يقوم فيها بإسقاط حضارات و حوادث و شخصيات قديمة على الواقع المعاصر بواسطة الإيحاء. و لهذا اعتبرت الأساطير مهد الإبداع الأدبي في كل عصر.

1-2- الرمز الديني: يعج التراث الديني لكل أمة بالرموز الدينية المختلفة سواء دلت على أماكن مقدسة أو شخصيات الأنبياء أو غيرها، **و** يرى محمد أحمد فتوح أن الرموز الدينية هي تلك الرموز المستقاة من الكتب السماوية الثلاثة: القرآن الكريم و الإنجيل والتوراة. ويأتي رمز المسيح وحكاية صلبه في مقدمة الرموز الدينية الموظفة في القصيدة المعاصرة بما يحمله من إيحاءات و دلالات وجدها الشاعر تنسجم مع واقعه المعيش.[2]

---

[1]سلمى الجيوشي، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات12 ، الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2001، ص 43.

[2]محمد أحمد فتوح، المرجع السابق، ص 200 .

1-3-الرمز التاريخي : يعد التاريخ منبعا غزيرا استمد منه الكثير من الأدباء المعاصرين شخصيات و وقائع و أحداث تاريخية اتخذوا منها أقنعة ليعبروا من خلالها عن آراء ومواقف شخصية من أجل محاكاة نقائص العصر الحديث أو مشاعر تجش بها أنفسهم لتغيير هذا الواقع . وقد تشمل الشخصيات التاريخية: الفرسان و الثوار و القادة و الملوك و الصعاليك و العلماء و المدن و القلاع و غيرها من الشخصيات.[1]

1-4- الرمز التراثي : يعتبر التراث الشعبي مصدرا بالغ الأهمية بالنسبة للشاعر المعاصر، فهو " **ذلك المخزون الثّقافي المتنوّع و المتوارث من قبل الآباء و الأجداد، و المشتمل على القيم الدينيّة و التاريخيّة و الحضاريّة و الشعبيّة، بما فيها من عادات و تقاليد سواء كانت هذه القيم مدّونة في كتب التّراث، أو مبثوثة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزّمن.**"[2]، فهو يستقي منه الأقوال و الأمثال و الحكم و حتى الشخصيات الشعبية المتعارف عليها التي قد تكون رموزا لأشياء كثيرة قد يعجز الشاعر عن البوح بها مباشرة.

وأشهر مثال عن الرموز المستقاة من التراث الشعبي القديم، رمز السندباد في كتاب "ألف ليلة وليلة".

---

[1] **محمد أحمد فتوح، المرجع السابق، ص 201 .**

[2] **إسماعيل السيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المرجان، الكويت، 2000 ، ص 25 .**

2-خصائصه:

يتميز الرمز بمجموعة من السمات الأسلوبية و التقنيات الفنية التي لا تجعله مجرّد اشارة دلالية فحسب، و إنما أداة قوية تسمح للأديب شاعرا كان أم ناثرا، بالتعبير الكثيف عن كل ما يخالجه من أفكار و مواقف و عواطف يرغب في ايصالهاّ إلى القارئ و التأثير فيه. و قد تمّ استنباط هذه الخصائص من جملة المفاهيم المتعدّدة للرمز، ومن أهمّها:

2-1-الغموض:

إذا بحثنا عن مدلول كلمة الغموض في الدّراسات اللغوية، فسوف نجد أنّ ابن الأثير يرى أنّ " **أفخر الشّعر ما غمض فهو لا يعطيك غرضه إلاّ بعد مماطلة** [1]". فلا يعني الغموض الإبهام، و إنما التعبير بمعطيات الحواس و الاشارات والتلميحات. وما ينطبق على الشّعر ينطبق على النّثر بأنواعه، فالنص حين يكتب غامضا، يمسي غنيا على مستوى الدلالة وكذا التّأويل. وهذا ما يجعل النص قابلا للاكتشاف من خلال ما يحمله بناؤه اللّغوي من إيحاءات، ولطالما ألح الرمزيون على تفادي أسلوبي الوضوح والدقة والخطاب المباشر وحذروا من سّطحية النص واللغة المباشرة. و يؤمنون بأن الشعر "**يجب أن يكون صعبا و غامضا حتى يسترد اعتباره و حمايته من الاعجاب السهل السطحي.**"[2]

2-2-الإيجاز:

يرى درويش الجندي أن الايجاز والتعبير المختصر هو بمثابة دعامة أساسيّة من دعائم الرّمزية العربيّة الأسلوبيّة[3]، وما يصدق على الرمزية العربية، يصدق على الرمزية عامة. كما يميز ابن سنان الخفاجي الرّمز بالإيجاز والاختصار فيقول: " **و الأصل في مدح الإيجاز و الاختصار في الكلام أنّ الألفاظ غير مقصودة في نفسها، و إن ما المقصود هو المعاني و الأغراض التي احتيج إلى العبارة عنها بالكلام.**" [4]

---

[1]ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار النهضة، مصر، القاهرة، مصر، ج4 ، ص07، 1939.

[2]محمد مندور، الأدب و مذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، 1979، ص 142.

[3]درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي الحديث ، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1958 ،20.

[4]ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيقّ عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مصر،1953 ، ص251 .

2-3-الإيحاء:

يُعتقد أنَّ "**مجد الرمزية قد قام على طاقتها الإيحائية**"[1] ، و يراد بالإيحاء الاتكاء على لغة الاحساس أداة تعبيرية، كاعتماد الصوت و اللون و الحركة وغيرها، بمعنى أن يكون الرّمز مفتوحا على مجموعة من الدلالات المختلفة. وهو ما يعطي التّجربة الرمزية، كثافة وعمقا كبيرين، و يفتح المجال أمام القارئ فتتعدّد القراءات وتختلف التّأويلات. كما تعد هذه الطريقة اللامباشرة في التّعبير سّمة أساسيّة يبنى عليها النّص برمّته، يقول مالارميه : "**سمّ شيئا باسمه، يحذف منه ثلاثة أرباع شاعريّته**"[2].

2-4-الموسيقى الشعرية:

لقد أصر الرمزيون على التمرد على الأطر الموسيقية الشعرية القديمة، فغيروا في الأوزان والقوافي وخرجوا عن القواعد الكلاسيكية، فابتكروا موسيقى شعرية جديدة خاصة بهم وأبدعوا فيها و كرسوها للتعبير عن الجو النفسي و ذلك لنقله الى القارئ من خلال الايحاء. ولهذا فقد أصبحت الموسيقى " **أقرب الى الدلالات اللغوية النفسية في سهولة أنغامها، فالسيولة هي المنشودة لتوليد الايحاء النفسي.**"[3]

---

[1]عبد الرحمن القعود، الابهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، العدد 279، الكويت، 2002، ص 101.

[2]بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، القاهرة، مصر، ج 4 ، 1937 ، ص469 .

[3]محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 399.

3-الرمز بين الأدب الغربي و الأدب العربي :

لقد كثر استعمال الرمز بقوة في اللغتين الفرنسية و الانجليزية في مختلف الأعمال الأدبية، فكانت الأعمال الشعرية هي أولى الأعمال الأدبية التي اعتمدت على الرمز. و قد أشرنا فيما سبق بأن ظهور الرّمزية في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر كان على أيدي الشاعرين الفرنسيين ستيفان مالارمي Stéphane Mallarmé وبول فرلين Paul Verlaine اللّذين خرجا عن المذهب البرناسي و الواقعي، فكانت المدرسة الرمزية " **رافضة للروّمانسية لانجرافها مع الانسياب التّلقائي للأديب و البرناسية في شكليّتها الضّيّقة والواقعيّة في رصدها التّسجيلي و الفوتوغرافي للواقع.**"[1]

وبهذه الطريقة يمسي الرّمز لغة شعريّة قائمة بذاتها و ليس مجرد أداة للتّشبيه و الاستعارة ، و هذا ما يعكسه رائد الرّمزيّة بودلير من خلال ديوانه "أزهار الشّر " الذي صدر عام 1957 في قصيدته مراسلات Correspondancesالتي حور فيها كل المعاني إلى رموز بحتة، فأصبحت بمثابة مدخل للتّوظيف الفنّي الجديد لعنصر الرّمز بغض النظر عن استخداماته التّقليدية في الأساطير و الملاحم القديمة. فالإنسان عند بودليرBaudelaire " **كائن رمزّي حيّ يسير وسط غابة مليئة بالرّموز و جميع الأشياء الملموسة عبارة عن صدى مجسّد للحقائق الرّوحيّة التي تحلّ في الوحدة المطلقة المظلمة المضطربة التي يتكوّن منها العالم غير المرئي.**"[2]

كما كان للشاعر بول فرلين Paul Verlaine في دواوينه" أغنيات دون كلام "و" حكمة " دور هام في انتشار أسس الرمزية، فضلا عن آرثر رامبو Arthur Rumbo الذي تتلمذ على يديهما.

---

[1] **نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، ط 1، 2003، ص 299 .**

[2] **المرجع نفسه ، ص 305 .**

و أخيرا نذكر مالارميه Mallarmé الذي اشتد عود الرّمزيّة على يد يه، حتى أن بعض النقاد قد اعتبره المؤسّس الحقيقي للرّمزيّة، و مع وفاته سنة 1898 بدا و كأنّ التّيار الرّمزي يحتضر بوفاة رائده الأكبر. و لكن ذلك لم يمنع من امتداد هذا التّيار، فقد انتقل بعد ذلك إلى الرواية فالقصة و المسرحية واتسع نطاقه ليشمل كافة الفنون الأدبية الأخرى. فمن القصص الرمزية في الأدب الإنجليزي قصة مزرعة الحيوان Animal Farm للكاتب جورج اورويل George Orwell، حيث قام بتوظيف الحيوانات بوصفها رموزا لقادة النظام الشيوعي وتصوير الوضع القائم في الاتحاد السوفيتي في تلك الفترة. وقصة البحث عن الزّمن الضّائع لمارسال بروست Marcel Proust وقصة صورة للفنان A Portrait of the Artist للكاتب جيمس جويس James Joyce(1882- 1941) ، وقصة تقدمات الحاج Pilgrim 's Progressللكاتب بانيان Banyan وغير ذلك من القصص الرمزية الأخرى. أما الأعمال الرمزية في الروايات الإنجليزية فهي موجودة في أعمال هنري جيمس (Henry James1843-1926) ، و توماس هاردي Hardy Thomas (1840-1928) وفي أعمال د.لورانس (1885- 1930) D.H.Lawrence وتشارلز ديكنز Charles Dickens (1812-1870) و أرنست همنغواى E.Hemingway (1899-1961) وغير ذلك من الأعمال الرمزية الشهيرة في الأدب الإنجليزي[1].

ثم انتقل إلى المسرحية حيث انتشرت المسرحيات الرمزية انتشارًا واسعًا على أيدي كبار الكتاب أهمهم الكاتب المسرحي البلجيكي موريس ميترلينك Maurice Maeterlinck الذي يعد قطب الرمزية. و جورج برنارد شو (1856-1950) George Bernard Shaw وهنريك ابسن (1906-1928))Henrik Ibson وغيرهما، فقد تبنى هذا الأخير في مسرحياته شخصيات غريبة رمز بها إلى قوى الشر الكامنة في نفس الإنسان. كما تطرق في إلى قضايا فكرية وإنسانية راسخة مثل قضية الصراع بين الواقع و الحقيقة وقضية النفاق الاجتماعي.[2]

[1]ينظر: محمد فتوح احمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 220 .

[2]درويش الجندي : الرمزية في الأدب العربي الحديث، ص 12.

أما في اللغة العربية، فقد كثر استخدام الرمز أيضا، و نال اهتمام الكتاب و الشعراء العرب على حد سواء، فعمل الروائيون على توظيفه في أعمالهم الروائية، وأصبح إنتاجهم الروائي يضاهي أعمال بعض الروائيين الرمزيين الغربيين . فمنهم على سبيل المثال توفيق الحكيم(1878)، ويوسف إدريس(1927)، ونجيب محفوظ(1911)، والطيب صالح (1929) وغيرهم من كبار الأدباء العرب. وكما هو واضح أن من أشكال الرمز المعروفة هي الرمز التشبيهي والاستعاري والكناية والصورة والحكاية على لسان الحيوان والطير والأسطورة.[1] ولهذا فان استخدام الرمز في أدبنا العربي ليس حديث العهد، اذ يعد كتاب "كليلة ودمنة"من أشهر ما كتب في الحكاية على لسان الحيوان والذي ترجمه عن الهندية ابن المقفع وعرض من خلاله آراءه السياسية في النهج القويم للحكم .إلى جانب الحكايات الرمزية المتمثلة في(رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري (363 هجري) و (حي بن يقظان) لأبي طفيل (494 –581 هجري).

ولكن تأثير الرمزية الغربية بوصفها مدرسة في الأدب العربي الحديث، لم يبدأ سوى في العشرينات من القرن الماضي، وكان جبران خليل جبران (1883–1931) من أوائل رواد الرمزية العربية ومؤسسها الأول .وقد أجمعت كثير من الدراسات على أن الرمزية لم تتضح معالمها في الأدب العربي إلا في عام 1936 في عدد من الأقطار العربية ففي لبنان كان سعيد عقل، وبشر فارس زعيم الرمزية في مصر وغيرهم.[2]

صفوة القول إن كتاب الرواية العربية قد اهتموا بالرمز اهتمامًا كبيرًا فاستخدموه بشكل واسع في كثير من رواياتهم، وذلك بهدف معالجة مختلف القضايا الاجتماعية والسياسية والمشاكل الاقتصادية والأزمات النفسية التي تعصف بالفرد والمجتمع على حد سواء.

---

[1]**ينظر : شيخ خليل خالدة ، الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي، أطروحة دكتوراه من الدراجة الثالثة غير منشورة، معهد اللغة العربية، جامعة الجزائر، 1986، ص67 .**

[2]**ينظر: البصير محمد، الرمز الفني في الرواية العربية المعاصرة، دكتوراه دولة غير منشورة، معهد اللغة العربية، جامعة الجزائر، 1993، ص 35.**

و" **لم يقتصر عمل الأدباء العرب على نظم الروايات الرمزية فحسب بل قاموا بنظم قصائد في الشعر الرمزي وهذا الأخير هو جوهر بحثنا. فقاموا بنظم قصص على ألسنة الطير والحيوانات مستلهمين في ذلك بقصص (كليلة و دمنة) من الثقافة العربية القديمة ومن خرافات (جون دي لافونتين) من الثقافة الأوربية الفرنسية الحديثة. ومن أشهر هؤلاء الشعراء شاعر الجزيرة العربية (أحمد بن مشرف) ممن أرسوا دعائم النهضة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية، الذي نظم قصصا سهلة على ألسنة الطيور**".[1]

و لابد في هذا الصدد من الحديث عن أول عمل أدبي تم نقله عن منظومات لافونتين الخرافية في العالم العربي، و هو كتاب (العيون اليواقظ في الأمثال و المواعظ) لمحمد عثمان جلال، و قد انتهى من ترجمته في عهد سعيد باشا و قدمه اليه أملا أن يظفر بالقبول الحسن. و بعدها نصل إلى أمير الشعراء (أحمد شوقي) و دوره في هذا المجال، و في هذا الصدد تقول نفوسة زكرياء: " **لقد صرح شوقي في مقدمة ديوانه الذي صدر عام ألف وثمانمائة وثمانية وتسعين بمحاكاته للافونتين في نظم الخرافة، فقال: فجربت خاطري في نظم الحكاية على أسلوب لافونتين الشهير، وفي هذه المجموعة شيء من ذلك، فكنتُ إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم شيئًا منها يتفهمونه لأول وهلة، ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره وأنا أستبشر بذلك، وأتمنى لو وفقني الله لأجله لأجعل لأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتمدنة منظوماتٍ قريبة المتناول، يأخذون الحكمة والأدب من جلالها على قدر عقولهم.**" [2]

---

[1] **نفوسة زكريا، خرافات لافونتين في الأدب العربي، ص 74.**

[2] **المرجع نفسه، ص 75.**

يُعدّ الرمز ظاهرة فنية احتلت مساحة كبيرة من تفكير الكتَّاب والنقاد على حد سواء، وهو استراتيجية معروفة منذ آلاف السنين في شتى الآداب و ليس وليد العصر الحديث كما يظن الكثيرون وهو أنواع فيختلف استعماله كإشارة أو كصورة أو كلمة أو نغمة. فيقوم الكاتب أو الأديب بابتداع تلك الصورة المعنوية التي يعتمدها الرمز والتي يطغى عليها المجاز على الحقيقة والتلميح و الايحاء عوضا عن التصريح بالدلالة. إضافة إلى أنه يستمد عناصره من الواقع أو الذات أو من التراث بحيث يتلائم مع حالة الأديب النفسية وينسجم مع رؤيته الخاصة. وبذلك يستمد الرمز أهميته من خلال أسلوب توظيفه في بناء القصة أو القصيدة . كما يعد تعبيرًا غير مباشر عن فكرة يتم تجسيدها بواسطة استعارة أو حكاية تتناسب و الفكرة المقصودة ، و هو ما يتجلى من خلال قصائد لافونتين على لسان الحيوان والتي كانت بمثابة المنعرج الحاسم في تاريخ نقل الخرافة من الأدب الأوروبي عامة و الفرنسي خاصة إلى الأدب العربي بكل ما يحمله هذا الجنس الأدبي من خصائص لغوية و فنية وثقافية و سياسية و اجتماعية و أخلاقية.

الفصل الثالث:

ترجمة الرمز في الخرافة

I. دعاة الترجمة الحرفية (أهل المصدر)

1- بيتر نيومارك

2- أنطوان برمان

3- هنري ميشونيك

4- لورنس فينوتي

تقنيات الترجمة الحرفية

II. دعاة الترجمة بتصرف (أهل الهدف)

1- أوجين نيدا

2- ماريان ليديرار و دانيكا سيليسكوفيش

3- جون روني لادميرال

تقنيات التصرف في الترجمة

لقد قمنا في الفصلين السابقين بالوقوف على كل من فن الخرافة و الدور الهام الذي يلعبه عنصر الرمز الأدبي فيها. فخلصنا الى أن الخرافة هي جنس أدبي قائم بذاته، يتصدر فيه الحيوان عرش البطولة، فيقوم بتبليغ رسالة أخلاقية و تربوية للمتلقي بطريقة دلالية إيحائية غير مباشرة بواسطة الرمز الذي يعرف في قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية بأنه : ***" الإشارة بكلمة إلى معنى غير محدد يتفاوت القراء في فهمه وإدراك معناه بتفاوت ثقافاتهم"***[1]. فالخرافة عموما عبارة عن قصيدة شعرية تسرد قصة على لسان الحيوان غالبا ما تنتهي بعبرة أو مثل أو درس أخلاقي قصد وعظ القارئ، و هو ما يضاعف تحدي المترجم، أي تحدي ترجمة الرمز الأدبي و خلق نفس القصة بشخصياتها الرمزية و عبرتها من جهة و صعوبة ترجمة الشعر بنفس الابداع و القوة من جهة أخرى.

هذا و قد خلصنا في نهاية الفصل السابق إلى أهم العراقيل التي تواجه مترجم هذا الجنس الأدبي كونه شعرا عندما بينا الفوارق الشاسعة بين قواعد الشعر العربي و الشعر الفرنسي، كما تجلى لنا من خلال الوقوف على اشكالية ترجمة الشعر عامة و شعر الخرافة خاصة أن المترجم يجد نفسه حائرا أمام التساؤلات التالية:

هل يترجم الشكل أم المعنى، أو بعبارة أخرى، هل يحافظ على شكل النص المصدر Texte source و معناه؟ حتى لو تحتم عليه انتاج نص هجين و دخيل على اللغة الثقافة المستقبلة؟ أم يجدر به أخذ قارئ النص الهدف Texte cible في عين الاعتبار و تقديم نص مقروء يتماشى مع لغته و ثقافته هذا الأخير؟

[1]راميل يعقوب و آخرون ، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ، ط 1 ، دار العلم للملايين ، بيروت، 1987، ص 97 .

أمام كل هذه الصعوبات و الفوارق بين الشعر العربي و نظيره الفرنسي، هل يترجم الرمز في الخرافة ترجمة حرفية وفاء للنص الأصل و محاولة لخلق الأثر نفسه الذي خلفه هذا الأخير على القارئ. أم يتبنى التصرف مراعيا ثقافة اللغة المستهدفة؟

و على هذا الأساس ستصب هذه الدراسة في اتجاهين و هما الحرفية و التصرف، وسنقوم في هذا الفصل و بإيجاز، بتسليط الضوء على هذين الاتجاهين البارزين، روادهما وأهم التقنيات التي جاءا بهما و التي من شأنها أن تساعد المترجم على تخطي الصعوبات والعوائق وتذليلها أثناء ترجمته للرمز في شعر الخرافة و ذلك ليخلق التوازن المرغوب بين نصين أو بالأحرى بين ثقافتين: ثقافة المصدر و ثقافة الهدف. و بالرغم من تفرع دراسات الترجمة وتشعبها ، إلا أن الهدف منها جميعا يكمن في الخروج بنص مقروء أقرب ما يكون إلى النص الأصل و أكثر أمانة. ولعّل هذا لا يتحقق إلا من خلال اعتماد الترجمة الحرفية أو الترجمة الحرة، أو حتى المزج بين الاثنين إذا ما اضطر المترجم إلى هذا الأسلوب أو ذاك للمحافظة على شكل النص الأصل أو نقل المعنى بكل أمانة.

و قد تطرق George Mounin الى موضوع نقل الخصائص اللغوية للنص الأصل الى اللغة المستقبلة، و كذا الواقع الثقافي و الحضاري، فقام باقتراح حلين:

إمّا نقل النص الى اللغة المستهدفة مع "محو ألوان" كل غرائب اللغة الأجنبية و الثقافة البعيدة و ذلك بتطويعها و ابدالها و البحث عن التكافؤ و التصرف فيها، و هذا ما أطلق عليه اسم "التوطين".

و إمّا تغريب القارئ في قرائته للنص المترجم فيشعر أنه أمام لغة أخرى أو عصر آخر أو حضارة مختلفة عن حضارته، من خلال ما سماه ***"بالزجاج الشفاف و الزجاج الملون"***[1] "Les verres transaprents et les verres colorés".

---

[1] **George Mounin, Linguistique et Traduction, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976, P71.**

1-الترجمة الحرفية (أهل المصدر):

تعطى الأولوية عند أهل المصدر للنص الأصل (Texte source) بكل خصائصه وتفاصيله اللغوية و الثقافية و الحضارية، أي أنهم حرفيون بامتياز و يكمن هدفهم الأسمى في الوصول بالقارئ الى الشكل الأصلي للنص الأجنبي. فما يراد به من هذا النوع من الترجمة هو التقيد بحرفية النص المزمع نقله، بمفرداته و تراكيبه، وكذا الإبقاء على أسلوب الكاتب إلى أبعد ما يكون، بمعنى أن تكون الترجمة أمينة تحافظ على الشكل اللغوي وتنقل المعنى الذي يقصده المؤلف في آن واحد.

وسنورد هنا أبرز المنظرين الذين اقترحوا مقاربات تتخذ من الحرفية أساسا لترجمة النصوص الأدبية عامة و الشعرية خاصة، اعتقادا منهم أنها تحفظ الأصل من التشويه والتحريف.

دعاة الترجمة الحرفية:

1-1-بيتر نيومارك Peter Newmark :

لقد نجح بيتر نيومارك *في بلورة نظرية سوسيوثقافية تعتمد أساسا على الثقافة، وتصل إلى المعنى بالعودة إلى المرجعية الثقافية، حيث يعرف الثقافة قائلا:

“I define culture as the way of life and its manifestations that are particular to a community that uses a particular language as its mean of expression.” [1]

"أعرف الثقافة على أنها طريقة الحياة و مظاهرها الخاصة بمجموعة بشرية تستعمل لغة خاصة وسيلتها للتعبير." (ترجمتنا)

***نيومارك بيتر1916 –2011 ، كان أستاذ ترجمة إنجليزي ومن أبرز مؤسسي الدراسات الترجمية في العالم الناطق بالإنجليزية، من أعماله Paragraphs on Translation عام1991 و About Translation عام1989 . http://en.wikipédia.org/wiki/Peter-Newmark، تاريخ الزيارة: 19-8-2016، في الساعة 13:12.**

[1] **Newmark Peter,A Textbook of Translation, Prentice-Hall International Longman,New Jersey, 1987, p 94.**

وبناء على مفهوم التكافؤ الذي جاء به نايدا، أسس نيومارك لنوعين من الترجمة، إلى جانب تصنيفات أخرى هما : الترجمة الدلالية semantic translation والترجمة التواصلية communicative translation [1]، أما الدلالية فيعرفها على النحو الآتي :

«Semantic translation attempts to render, as closely as the semantic and syntactic structures as the second language allows, the exact contextual meaning of the original . »[2]

"تسعى الترجمة الدلالية إلى أن تنقل، بأكبر قدر ممكن، البنى الدلالية والنحوية بما تسمح به اللغة الهدف ؛ أي المعنى السياقي للأصل." (ترجمتنا)

في حين يعرف التواصلية كما يلي:

«Communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original . »[3]

"تصبو الترجمة التواصلية، قدر الإمكان، لإحدث على قرائها أثرا مماثلا للذي أحدثه النص الأصل على قُرائه." (ترجمتنا)

فالترجمة الدلالية، تُبقي النقل على مستوى الثقافة الأصلية، وهي لا تعين القارئ إلا على إدراك إيحاءات تلك الثقافة بوصفها ملكية إنسانية، فهي بهذا الشكل لا تخاطب سوى القارئ المثقف الذي لا يتوقع أي تعقيد أو غموض، فتترك عبء الفهم عليه بل يتوقع أن يتحقق بفضلها نقل سخي للعناصر الأجنبية إلى ثقافته و لغته .

---

[1] **Voir : Op-Cit, p 81- p 93.**

[2] **Newmark Peter, Approaches to Translation . Oxford and New York : Pergamon, 1981, p. 39.**

[3] **Ibid, p39.**

أما الترجمة التواصلية فتخاطب القارئ العادي أو غير المتخصص، والذي يتوقع حلا لمشكلات الغموض والإبهام، وتحاول أن تقرب إليه كل ما هو غريب، وهو ما جعل نيومارك يحبذ الترجمة الحرفية على أنها الأفضل في كلتا الترجمتين الدلالية والتواصلية على حد سواء، فيقول:

«In communicative as in semantic translation, provided that equivalent effect is secured, the literal word-for-word translation is only the best, it is the only valid method of translation . »[1]

"تعد الترجمة الحرفية(كلمة بكلمة) ليس المنهج الأفضل فحسب، بل المنهج الأصح والوحيد لكلتا الترجمتين؛ الدلالية والتواصلية على حد سواء إذا ما حافظت على الأثر ذاته." (ترجمتنا)

وعليه يتجلى لنا أن نيومارك يعتبر اللغة هي الثقافة وما الترجمة إلا تعبير عنها، و هو ما جعله يقترح حلولا لترجمة الرموز الثقافية. ففيما يخص أسماء الأعلام، يشير نيومارك إلى أنه يلزم أن تحول من اللغة الأصل إلى لغة الهدف إذا كانت لا تحمل مدلولات في النص، بينما يتوجب ترجمة أسماء القديسين والملوك أحيانا إذا كانت شفافة وتحمل معنى في النص وفيما عدا ذلك تُحول، بمعنى تُقترض، حتى أنه لم يهمل الأسماء الجغرافية حيث أشار إلى أنها إما أن تحول عن الأصل أو تطبع إلى لغة النص الهدف[2].

[1] **Newmark Peter, Approaches to Translation,Op-Cit, P39.**

[2] **Newmark Peter,A Textbook of Translation , p 214-p 216.**

1-2-أنطوان برمان Antoine Berman :

لقد تمكن المترجم والفيلسوف والمنظر الفرنسي أنطوان برمان* من تغيير مفهوم النظرة إلى الترجمة الحرفية ودورها في بناء أسس للتبادل بين الثقافات و الحضارات وتقوية اللغة وإثرائها و ذلك بعد تأثره بأفكار الرومانسيين الألمان اللذان قادا حملة نقد واسعة ضد الترجمة الإثنومركزية[1] "« Traduction ethnocentrique » والترجمة التفخيمية « Traduction hypertextuelle » وبالأخص شلايرماخر Schleiermacher إذ يعتقد برمان أن:

« L'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. »[2]

"**يكمن جوهر الترجمة في كونها الإنفتاح و الحوار و التمازج و الإبتعاد عن المركز**"

(ترجمتنا)

وقام برمان بصياغة نظريته من خلال نقده للنظريات التقليدية في الترجمة انطلاقا من الترجمات القديمة للكتب اليونانية واللاتينية، فهو يرى أن النظريات التقليدية ابان العصر الكلاسيكي في أوروبا، و بفرنسا خاصة، كانت تراعي الذوق اللغوي الرفيع و تنصح بالأسلوب الراقي عند المجتمعات و تشيد بتجميل الترجمة و ترقية أسلوبها. هذه الظاهرة التي عرفت عند برمان بالإثنومركزية التي سادت آنذاك، والتي أدت بالمترجمين الى تحاشي ترجمة السلوكات المهينة والأمور التي لا تليق بأمراء اليونان و ملوكها و التي من شأنها أن تصدم القارئ.

***برمان أنطوان(1942-1991): منظر فرنسي في مجال الترجمة عرف بترجماته عن الألمانية و الإسبانية، له مؤلفات عدة نادى من خلالها للحفاظ على غرابة النص الأصل أهمها: L'Épreuve de l'Étranger الذي رأى من خلاله أن وضعية الترجمة غير مريحة ومشبوهة، وكذلك La Traduction et la Lettre ou L'Auberge du Lointain الذي دعا من خلاله إلى احترام حرفية النص لأصل وحفظه من كل أساليب التشويه والتحريف، http://fr.wikipédia.org/wiki/Antoine-Berman تاريخ الزيارة: 20-8-2016 على الساعة17:15.**

[1] الإثنومركزية ،Ethnocentrisme : نزعة في الإنسان ترفع شأن ثقافته ومعاييرها وقيمها على أنها الأفضل، وتنظر إلى كل ما هو أجنبي على أنه سلبي، وربما قابل ليكيف إلى ثقافته، http://www.cnrtl.fr/définition/ethnocentrisme، تاريخ الزيارة: 20-8-2016، على الساعة17:30.

[2] Berman Antoine,L'épreuve de l'étranger , Gallimard, Paris, 1984, p. 16.

لقد كان تصور برمان في الترجمة مناهضا للتمركز العرقي والتعالي النصي حفاظا على ما يدعوه" **غرابة النص الأصلي** "؛ فالترجمة في رأيه مقام لاستقبال الغريب المتمثل في لغة الآخر وثقافته، وهي أيضا إنصات وتفاعل مع هذا الآخر l'Autre دون تعنيف أو تشويه للغة الأم، وتلقيح كل ما هو ذاتي بواسطة هذا الغريبl'étranger . و هذا ما يتعارض- كما أشرنا سابقا- مع النزعة الإثنومركزية التي تدفع بكل ثقافة للشعور بأنها كاملة وعريقة، فيقول:

« Toute culture voudrait être suffisante en elle-même pour, à partir de cette suffisance imaginaire, à la fois rayonner sur les autres et s'approprier leur patrimoine . »[1]

"**تسعى كل ثقافة إلى الاكتفاء بذاتها حتى تتمكن- من خلال هذا الاكتفاء المزعوم – أن تبسط نفوذها على الثقافات الأخرى وأن تستحوذ على تراثها الثقافي أيضا.**" (ترجمتنا)

يعرف برمان، ذو الاتجاه المصدريsourcier الترجمة كما يلي:

« La traduction est traduction de-la-lettre, du texte en tant qu'il est lettre. »[2]

"**الترجمة هي ترجمة الحرف، ترجمة النص بوصفه حرفا.**" (ترجمتنا)

يؤكد برمان من خلال تعريفه للترجمة على أهمية الحرف و الإبقاء عليه، و معنى هذا الحفاظ على النص المصدر أثناء الترجمة، لأن النص المصدر هو أساس كل ترجمة ومنه ينطلق المترجم، ويلتصق به حتى يحقق ترجمة جيدة. و كل تغيير أو حذف أو إضافة لا تخدم النص يعتبرها خيانة له وتدمير للحرف وخداع للقارئ الذي هو بصدد خدمته.

---

[1] **Berman Antoine,L'épreuve de l'étranger . op. cit.**

[2] **Berman Antoine,La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Ed.Seuil , 1991, p. 25.**

كما أنه لا يرفض النزعة الإثنومركزية رفضا قاطعا فحسب بل الترجمة المتعالية نصيا كذلك فهي تسعى إلى استخلاص المعنى من النص الأجنبي وتكييفه من خلال التقليدimitation و المحاكاة pastiche والمحاكاة الساخرة parodie والتحريفdéformation والتكييف adaptation والسرقة الأدبية plagiat وغيرها من أساليب التشويه الشكلي التي تمس النصوص.[1]

3-1-هنري ميشونيك Henri Meschonic :

سعى ميشونيك الى ايجاد تفسير ايجابي للترجمة الحرفية، فهو يرى أن الترجمة لا تقتصر على الانتقال من لغة المصدر الى لغة الهدف، و انما هي عملية تعايشSymbiose ، تجمع بين فكرتي الحرفية Littéralité و الأدبية Littérarité.
مما يعتقد أن الترجمة عملية يتم من خلالها "تغيير" Mutation للنص الأصلي، فهو يرفض كل عملية "ادماج" Annexion يمكن أن تقع خلال المسار الترجمي، فيقول في هذا الصدد:
« L'annexion est l'effacement de ce rapport, l'illusion du naturel, comme si un texte en langage de départ était écrit en langage d'arrivée, abstraction faite des différences de culture, d'époque, de structure linguistique. »[2]
بمعنى: " **يعد الإدماج محوا للعلاقة القائمة بين النص الأصلي و النص المترجم و خداع لما هو طبيعي و كأن النص في لغته الأصل قد كتب في اللغة الهدف بعزل الفوارق الثقافية و الزمانية و الخاصة بالبنية اللغوية.**"

كما يعتبر أن امكانية جعل المترجم كأنه كتب في لغة الوصول هو اعتقاد وهمي و غير واقعي، أي أنه يفضل الحفاظ على ما سماه "الغرابة" Etrangeté و "اللامركزية"

---

[1] **Berman Antoine, Pour une critique des traductions : John Donne. Gallimard, Paris, 1995, p73.**

[2] **Henri Meschonic , Pour la Poétique de la Traduction, vol 2, Paris, Gallimard, 1973, P308.**

Décentrement ويعني بذلك، العلاقة النصية التي تربط بين نصين ينتميان الى لغتين و ثقافتين.[1]

4-1-لورونس فينوتي Laurence Venuti :

لا يخف على أحد أن لورنس فينوتي، و هو واحد من أكبر دارسي أمريكا الشمالية تأثيرا في الدراسات الترجمية الحديثة، قد اعترف بالاختلاف و التعدد اللغوي و الثقافي، حيث أسهم كثيرا في تجديد الفكر الخاص بالترجمة حين قام لورانس فينوتي بدراسة إستراتيجيتي التدجين والتغريب(domestication–foreignization) من الجوانب الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية والتاريخية، وذلك من خلال نقد و تقريض مسار النشاط الترجمي منذ القرن السابع عشر؛ بحيث توصل إلى أن سلاسة الترجمة كانت دائما الحاكمة بأمرها عبر تاريخ سير وتطور الترجمة لدى الغرب.

كما أكد على مبدأ "إبراز غرابة" النصوص الأجنبية أو " التغريب" « Foreignization » وذلك بهدف الحصول على ترجمات سلسة و سليمة. كما دافع عن مبدأ المحافظة على هذه الغرابة في الترجمة، و هو ما وسمه ب "تغريب الترجمة" Foreignizing Translation أو" الافراط في الأمانة" Abusive Fidelity ، أي أن المترجم ملزم بنقل كل الخصائص المتواجدة في النص الأجنبي حتى و إن مسّ ذلك بالمعايير السائدة في الثقافة المستقبلة.

فالأجدر حسب رأيه، بقاء المترجم وفيا و أمينا لخصائص النص الأصل حتى و إن أدى ذلك إلى إحداث تغيير في الثقافة المستقبلة. و هذه الظاهرة هي ما عرفت عند فينوتي بخفاء المترجم و شفافيته Translator Invisibility، أي أنه يجب على الترجمة أن تتعود على الإلتواءات الأجنبية و اللاطبيعية بدل محاولة إخضاع اللغة الأصل و ترويضها [2]، فيقول:

« A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when

---

[1] **Henri Meschonic , Op-Cit, P53.**

[2] **Laurence Venuti, The translator's invisibility, London, Routedge, 1999, P15.**

it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent."[1]

"يحكم أغلب الناشرين و المراجعين و القراء على النص بالقبول، سواء كان نثرا أو شعرا، خيالا أو واقعا، إذا قُرأ بطلاقة و جَعل منه غياب أي خصوصيات لسانية أو أسلوبية شفافا."

كما اقترح فينوتي مبدأ "الترجمة المقاومة" باعتباره حلا لإشكالية غرابة النص الهدف وذلك بتضمينه فجوات أسلوبية و تراكيبية و غيرها. وهو السبب الذي جعل انطوان برمان Antoine Berman يثني على إسهاماته القيمة في بلورة أسس جديدة لنظرية الترجمة.

<u>تقنيات الترجمة الحرفية:</u>

1-الاقتراض L'emprunt :

يلجأ المترجم إلى هذا النوع عندما يفتقر إلى إيجاد مقابل في اللغة المستهدفة .ويظهر غالبًا على مستوى المفردات، حيث تؤخذ الكلمة كما جاءت في اللغة الأصلية ثم إعادة كتابتها بأحرف اللغة المنقولة إليها .وتضم الأسماء والأعلام والمصطلحات الثقافية .كما يعد من ابسط أساليب الترجمة كما في الكلمات التالية :تكنولوجيا technology وتقنية technique وكلمة قلم المأخوذة من الألمانية kalamos والتي معناها **قصبة** .وغير ذلك من الكلمات الدخيلة على اللغة العربية .وفي ذلك يشير إبراهيم أنيس إلى أن الاقتراض سمة من سمات عالمية اللغة العربية حيث يقول: "فهي في أوج نهضتها قد رحّبت بكثير من الألفاظ التي اقترضتها من اللغات الأخرى واستغلتها في المصطلحات العلمية ولغة الكلام ."[2]

2-المحاكاة Calque :

يقول فيني وداربلني في المحاكاة:

---

[1]**Laurence Venuti, Ibid, P15.**

[2]**نعماني حفصة ، أخطاء الطلبة أثناء الترجمة من الإنجليزية إلى العربية، دراسة تطبيقية وتحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الترجمة، جامعة الجزائر،1998، ص 53.**

" **Un emprunt d'un genre particulier: on emprunte à la langue étrangère le syntagme, mais on traduit littéralement les éléments qui le composent.**"[1]

" **أن (المحاكاة) نوع خاص من الاقتراض :نقترض من لغة أجنبية مقطعًا لغويًا، ولكن نترجم حرفيا العناصر التي تشكله.**" (ترجمتنا)

وهذا يؤدي إما إلى **محاكاة تعبيرية** Un calque d'expressionأو إلي **محاكاة بنيوية** Un calque de structure . ففي الأولى يتم فيها احترام ترتيب عناصر جملة اللغة المترجم إليها وهو يحدث بين اللغات غير المتجاورة . كما في هذا المثال : لعب دورًا he played a role. تعد **محاكاة تعبيرية** أما في الثانية فينتج عنها ترتيب غير معهود في عناصر الكلام وهو يحدث عادًة بين اللغات المتجاورة كما في هذه العبارة science-fiction التي تستخدم في الإنجليزية والفرنسية على حد سواء . والتي تترجم إلى العربية ب **علم الخيال**[2].

3-الترجمة الحرفية Traduction littérale :

الترجمة الحرفية أو الترجمة كلمة بكلمة هي الانتقال من لغة إلى أخرى وذلك عن طريق استبدال عناصر النص الأصلي عدد الوحدات نفسها في النص الهدف للحصول على نص صحيح من الناحيتين التركيبية والدلالية ودون الإخلال بمضمون النص الأصلي، وهو ما يشير إليه فيني وداربلني بقولهما:

"La traduction littérale ou mot à mot désigne le passage de LD à L'aboutissant à un texte à la fois correct et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d'autre chose que des.
servitudes linguistiques ." [3]

---

[1]**Vinay J.P.et. Darbelnet,J. Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais, 4ème édition ,Didier,Paris, 1972, P 47.**

[2]**نعماني حفصة، المرجع السابق، ص 53.**

[3]**Vinay J.P.et. Darbelnet. J, Op-Cit P48.**

" **نقصد بالترجمة الحرفية أو الترجمة كلمة بكلمة ذلك الإنتقال من لغة النص الأصل للوصول إلى إنتاج نص صحيح ومتعارف عليه في الوقت ذاته دون ان يُعنى المترجم بشيء آخر سوى القيود اللغوية.**" (ترجمتنا)

وقد ذكر المؤلفان عدة أمثلة من اللغة الإنجليزية مع ترجمتها إلى الفرنسية نذكر منها الآتي:

« I left my spectacles on the table downstairs.

J' ai laissé mes lunettes sur la table en bas. »

وعليه تمسي الترجمة الحرفية حلا مبدئيًا خاصًة عندما تكون اللغة في النص الأصل واللغة في النص الهدف متقاربتان الى أبعد الحدود ثقافيا وحضاريا كما في اللغتين الإنجليزية والفرنسية مثلا، فيكون ترتيب الجملة ثابتا بهذا الترتيب .s.v.o أي فاعل و فعل ومفعول به، مثال:

بالإنجليزيةThe man was in the street .

وبالفرنسية L'homme était dans la rue.

أما إذا أردنا ترجمة هذا المثال إلى العربية فإن الأمر يختلف ، ذلك أن اللغة العربية تنتمي إلى مجموعة اللغات السامية والتي يكون صيغة الجملة فيها على النحو التالي v.s.o أي فعل وفاعل ومفعول به، فتكون الترجمة بالشكل التالي **:كان الرجل في الشارع.**

كما فرق نيومارك بين الترجمة كلمة بكلمة word for word و الترجمة الحرفية Literary، وصحح بذلك نظرة الأقدمين للترجمة الحرفية فقال أن ما كانوا يعتبرونه خطأً في الترجمة ليس استخدام الترجمة الحرفية بل الترجمة كلمة بكلمة وحتى هذه الترجمة الأخيرة مفيدة في الدراسات التقابلية كأن تعلم الطلبة الفرق في ترتيب الكلمات في الجملة بين العربية والانجليزية[1] ، مثال: The big dog is chasing the small cat

الكبير كلب يطارد الصغير قط .

---

[1] **Voir : Newmark Peter, Approaches to Translation,Op-Cit, P40.**

2-الترجمة بتصرف(أهل الهدف):

تعطى الأولوية عند أهل الهدف لنص الهدف وثقافته (Texte cible)، فهم ينادون بالوفاء لروح النص الأصلي لا لحرفيته بأخذ اللغة المستهدفة بعين الاعتبار، و احترام قواعدها و تراكيبها وعادات التعبير التلقائية و حتى أسسها الثقافية و الحضارية. و بناء عليه، فهم يبيحون التعديل و التطويع و الابدال في النصوص الأجنبية. يعتبر التصرف إذن استراتيجية في الترجمة تعتمد أساسا الحفاظ على المعنى، بغض النظر عن شكل النص، و قد يصل الى تغيير واقع اجتماعي و ثقافي بما يتماشى مع متطلبات اللغة و الثقافة التي نُقل إليها النص المترجم.

<u>دعاة الترجمة بتصرف:</u>

2-1-التكافؤ الديناميكي لأوجين آلبيرت نيداEugène Albert Nida :

عرفت الفترة ما بين 1950 و 1960 باهتمام اللغويين بالتحليل المنهجي لعملية الترجمة و ركزت دراستهم آنذاك على مفهومي المعنى و التعادل، و من بين اللسانيين الذين تأثر بهم نايدا *: رومان جاكوبسونRoman Jakobson و نعوم تشومسكي Noam Chomsky . فقام بدراسة علمية الترجمة متأثرا بالتداولية La pragmatique و علم الدلالة La sémantique ، فكان من أهم أعماله كتابه" **نحو علم الترجمة** Towards a Science of Translation " عام1964. كما استفاد نيدا من النحو التوليدي التحويلي لنوام تشومسكي Grammaire générative et transformationnelle ، حيث عمد الى ازاحة النظريات التقليدية للمعنى، فاهتم بهذا الأخير وربطه بالسياق ثم حدده في ثلاثة أقسام: المعنى اللغوي، والمعنى المرجعي (الإحالي) والمعنى الشعوري.

يعتمد نيدا أساسا على اتجاهين في الترجمة، الأول: المكافئ الشكلي والذي يهدف إلى نقل الشكل والمضمون في آن واحد. الثاني: المكافئ الديناميكي[1]،و الذي يعتبر ترجمته أقرب مرادف طبيعي لرسالة لغة المصدر. وهو ما يؤكده في كتابه" **نظرية الترجمة وممارستها**"

---

[1]**يسعى هذا التكافؤ إلى تحصيل نص مطابق للخصائص اللغوية والثقافية للغة الهدف، ويمكن وصف هذا الاتجاه بالترجمة الحرة .**

الذي ألفه بالتعاون مع تشارلز تابير The theory and practice of translation Charles Taber عام 1969 :

«Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message, first in terms of meaning, and secondly in terms of style. »[1]

"**تتمثل الترجمة في إعادة إنتاج، بلغة الترجمة، أقرب مكافئ طبيعي لرسالة اللغة المصدر، من حيث المعنى أولا، وثانيا من حيث الأسلوب**" (ترجمتنا)

ثم يشرحان في تحليلهما لمعنى المكافئ الطبيعي، فيقولان:

«The best translation does not sound like a translation . »[2]

"**إن أفضل ترجمة هي تلك التي لا تبدو ترجمة** ." (ترجمتنا)

يسعى نيدا من خلال مصطلح" **الطبيعية** "إلى تحقيق مقروئية الرسالة و بالتالي تحقيق القارئ الإستجابة المنشودة و المتمثلة في الأوامر الدينية، فلا يخف على أحد أن غاية نيدا من الترجمة ليس الترجمة في حد ذاتها و إنما التبشير للمسيحية و اعتناق أكبر عدد ممكن من القراء لهذا الدين. وسعيا لتحقيق ذلك، يجيز نيدا للمترجم التصرف و التكييف في المرجعيات الثقافية واللغوية والمفردات لتقدم بشكل سلس و مستساغ، و إنْ كان ذلك على حساب الحرف الأصل، حتى لا تحوي لغة الترجمة آثار التداخل اللغوي Interférence linguistique أو ألفاظ يستهجنها القارئ.

وقد سعى نيدا جاهدا لأن يضع حدا للترجمة الحرفية التي لا يمكنها- حسب رأيه- أن تنتج نصا مؤثرا في الثقافة الهدف بأي حال من الأحوال، ذلك أن نجاح الترجمة عند نيدا يرتبط بتحقيق الأثر المعادل الذي يصبو إلى نقل معنى النص وروحه ، كما يؤكد على ضرورة مراعاة المتلقي وذلك بالتعبير بأسلوب طبيعي في اللغة الهدف.

---

[1]**Nida Eugène Albert, Taber Charles R., The theory and practice of translation . Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands, 2003, P. 12.**

[2]**Ibid.**

2-2-جون رونيه لادميرال Jean-René Ladmiral:

لقد دافع جون رونيه لادميرال بقوة عن لغة وثقافة النص الهدف، كما انتقد بشدة دعاة الحرفية في الترجمة إذ يرى أن :

« La finalité d'une traduction consiste à nous dispenser de la lecture du texte original. »[1]

"**تكمن الغاية من الترجمة في إعفائنا من قراءة النص الأصل.**" (ترجمتنا)

لذا يجب أن يكون النص الهدف مصاغ بلغة و أسلوب واضحين يمكنان القارئ من فهمه والاستغناء عن الأصل، ولبلوغ هذه الغاية يلخص المرحلتين الأساسيتين في الترجمة كما يلي:

- Une phase de "lecture-interprétation", où il s'agit de comprendre (de "décoder" comme on dit à tort) le texte-source ;
- Une phase de "réécriture" (rewording), où il s'agit de produire un texte-cible.[2]

***مرحلة القراءة والتأويل وفيها يتم فهم (فك رموز كما شاع القول) النص المصدر.**

***مرحلة إعادة الكتابة وفيها يتم إنتاج النص الهدف .(ترجمتنا)**

كما يعتبر لادميرال أول من أطلق مصطلحين يصفان النزعتين المتعارضتين في الترجمة، أي "**أهل المصدر**" sourciers ، الذين يترجمون مانحين الأفضلية للنص المصدر، و" **أهل**

[1]Ladmiral Jean-René, *Traduire :théorèmes pour la traduction* , Paris, Gallimard, 1994, p. 15.

[2]Ladmiral Jean-René, Le traducteur et l'ordinateur , Languages,vol. 28, n° 116, 1994, p 13.

الهدف" ciblistes لأولئك الذين يترجمون مانحين الأهمية ليس للدال ولا المدلول فحسب بل لمعنى الرسالة ككل و للخطاب وللأثر الأدبي.[1]

[1]Ladmiral Jean-René, Lever le rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles, Palimpsestes, De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation, n° 16, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004, p. 12.

2-3-ماريان ليديرارMariane Lederer و دانيكا سيليسكوفيش Danica Seleskovitch :

برزت النظرية التأويلية La théorie interprétative أو نظرية المعنى La théorie du sens، بالمدرسة العليا للتراجمة والمترجمين (ESIT) بباريس بفرنسا من خلال ملاحظات عملية للترجمة الفَورية L'nterprétation والترجمة التتابعية Traduction simultanée. وتعتمد النظرية التأويلية عموما على دراسات علم النفس وخاصة الدراسات المتعلقة بالذاكرة. ويرتبط اسم هذه النظرية أساسا بالمترجمة الفورية و المنظرة دانيكا سيليسكوفيتش Danica Seleskovitch (1921- 2001) التي أسهمت بقوة في إرساء مبادئ هذه النظرية وتعليم قواعدها لتكوين أجيال يحملون أفكارها ومبادئها. فهي تحلل بدقة فلسفة النظرية و تشرح بعمق الرؤى المختلفة لسير العملية الترجمية في كتابها التأويل من أجل الترجمة« Interpréter pour Traduire » الذي شاركتها فيها ماريان ليدرر Marianne LEDERER و كارلا دي جين لوفيال Dejean Le Féal Karla وماريانو غارسيا لاندا Mariano Garcia Landa، وموريس بارنييهMaurice Pergnier وجان دوليل Jean Delisle.[1]

يعتبر نقل الرسالةMessage أو بعبارة أخرى نقل المعنى Le sens واحدا من أهم مبادئ النظرية التأويلية ، فعملية الترجمة ليست مقارنة بين الكلمات أو التراكيب أو اللغات. كما تركز هذه النظرية على سيرورة العملية الترجمية، حيث يرى رواد هذه المدرسة أن تفكيك هذه العملية سيُسهم في توضيح الميزات الخاصة بها، و أن التأويل L'interprétation أثناء عملية الترجمة ليس مهما فحسب، بل إنه أمر ضروري في الترجمة، ذلك أن عملية الترجمة لا يمكن أن تتم دون تأويل .

---

[1] محمد الديداوي، الترجمة و التواصل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 81.

وتبرز ليدرر المراحل التي تمرّ بها الترجمة التأويلية كما يلي:

" La traduction interprétative est caractérisée par trois étapes qui se présentent dans un ordre plus ou moins aléatoire, se chevauchant plus souvent qu'elles ne se succèdent strictement, mais que l'on peut présenter séparément pour plus de commodité: lecture– déverbalisation, réexpression du sens. La phase intermédiaire, la déverbalisation, est indispensable pour éviter le transcodage et le calque. »[1]

"تتميّز الترجمة التأويلية بثلاث مراحل ترد في نسق عشوائي، فكثرة تداخلها ببعضها يجعلها لا تتعاقب بدقة ولكن مع إمكانية تقديمها متفرقة يسهل تقسيم عملية الترجمة إلى ثلاث مراحل هي: مرحلة الفهم La compréhension، مرحلة التجريد أو الانسلاخ اللغوي La déverbalisation، ومرحلة إعادة الصياغة أو التعبير La réexpression."

أولا: مرحلة الفهم:

يكمن الفهم في تأويل الخطاب في اللغة المصدر للكشف عن المعنى المراد تبليغه في اللغة الهدف، بالرغم من أن فهم اللغة يختلف عن فهم الخطاب أو النص، فقد يعني فهم اللغة اتقان الكلمات والقواعد والتراكيب داخل النص، ولكن قد لا يسمح هذا الفهم باستخراج المعنى الحقيقي، بل يسمح باستخراج افتراضات للمعنى Hypothèses de sens فقط، أما فهم الخطاب فيعني استحضار معارف لسانية"Connaissances linguistiques " أي التحكم باللغة و معارف غير لسانية "Connaissances extralinguistiques" أي معارف خارجة عن اللغة في الوقت نفسه.

---

[1]Danica SEIESKOVITCH et Marianne LEDERER, Interpréter pour Traduire, Paris, Hachette Edition, Paris, 2001, P 113.

وتعتبر ماريان لديرير أن " **فهم النص أو الخطاب هو عملية استنباط معنى سلسلة متتابعة من الكلمات المنطوقة أو المكتوبة ويتم ذلك بفضل اتحاد الدلالات اللسانية مع المكملات المعرفية**[1]. "

وتعني بالتأويل، التفسير أو الكشف عن مضمون المعاني من خلال الدلالات اللسانية التي يقدمها النص، كما يمكن اعتبار التأويل بمثابة الانطلاق من ظاهر النص للإحاطة بما يضمر من معان أو فتحه على عدة إمكانيات للمعنى. اذ لا يخف أن الإضمار Implicite ظاهرة مشهورة في اللغة، فأغلب الكتاب لا يعبرون بالكلمات عما يرغبون بتبليغه من معنى. ولهذا السبب، فيجب على المترجم أن يكون قارئا ولكن يختلف عن القارئ العادي، فالمعنى مفهوم جوهري في عملية الترجمة بالنسبة للنظرية التأويلية.

<u>ثانيا</u>: مرحلة التجريد أو الانسلاخ اللغوي La déverbalisation:

تعرف ماريان لدرير أن " **التجريد اللغوي يعني أن يتحصل المترجم على معنى النص بشكل تدريجي، ثم يعيد صياغة هذا المعنى بأكمله وبشكل تلقائي في اللغة الهدف، و يقوم المترجم أثناء التجريد اللغوي بالإبقاء على المعنى الذي فهمه بينما يتخلى عن المفردات التي تشكل هذا المعنى في اللغة المصدر والتي تختفي تدريجيا** ."[2]

وتعبر ماريان لدرير عن ذلك بقولها " **:لإعادة صياغة المعنى الأصلي بوضوح يجب فصله برفق عن الغشاء اللغوي الأصل ثم إعادة إلباسه غطاء لغويا ملائما في اللغة الهدف.**"[3]

انطلاقا مما سبق، يمكننا اعتبار التجريد اللغوي عملية ذهنية تنطلق من المادة اللغوية للنص المصدر، بهدف تحصيل المعنى عن طريق الاستعانة بالمكملات العرفية Compléments Cognétifs، ثم إعادة صياغة هذا المعنى في اللغة الهدف. فهي اذن مرحلة تهدف إلى التحرر من البنيات اللغوية للنص المصدر، والبحث عن بنيات لغوية جديدة في اللغة الهدف

---

[1] **ماريان لودورير، دانيكا سيليسكوفيتش، التأويل سبيلا إلى الترجمة، ترجمة فايزة القاسم، ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2009، ص 62.**

[2] **المرجع نفسه، ص 63.**

[3] **المرجع نفسه، ص 63.**

و التعبير بحرية، وذلك من أجل تفادي التداخل بين نظامي اللغتين المصدر والهدف أثناء مرحلة إعادة الصياغة.

ثالثا: مرحلة إعادة الصياغة La réexpression :

يعي كل مترجم بأنه لا يقوم بعملية نقل نص من لغة إلى لغة أخرى، أي أنه لا ينقل مفردات وتراكيب وعبارات وجمل النص المصدر إلى اللغة الهدف، و إنمّا يفهم نصا أو خطابا في اللغة المصدر ثم ينقل هذا النص أو الخطاب إلى اللغة الهدف. ولا تتم هذه العملية الاّ بفك رموز اللغة المصدر وإعادة صياغتها في اللغة الهدف، أو بتعبير اخر، بفهم المعنى في اللغة المصدر ثم إعادة صياغته في اللغة الهدف ليتلائم مع قوالبها وتراكيبها.

و تعبر ماريان لدرير عن ذلك بقولها " **:على المترجم أن يبتعد أثناء عملية الترجمة عن التحليل اللغوي ويجتهد في إعادة صياغة المعنى في اللغة الأخرى**[1]"

كما ينبغي على المترجم أثناء مرحلة إعادة الصياغة أن يأخذ بعين الاعتبار مشكل التداخل اللغوي وأن يتجنب إدخال تراكيب اللغة المصدر في النص الهدف، وأن يركز أثناء عملية الترجمة على إيجاد المكافئات المناسبة في اللغة الهدف.

[1] **ماريان لودورير، دانيكا سيليسكوفيتش، المرجع السابق، ص 64.**

تقنيات الترجمة بتصرف:

1-الإبدال أو النقل La transposition :

يكون الابدال على مستوى جزء من الخطاب، أي استبدال جزء بجزء آخر دون إحداث تغيير في المعنى، كتغيير فئة نحوية بفئة نحوية أخرى أو كترجمة صفة بفعل أو فعل بمصدر. وهو ما يشير إليه فيني و داربلني بقولهما:

" La [Transposition] consiste à remplacer une partie du discours par une autre sans changer le sens du message."[1]

أي" **يكمن(الإبدال) في تعويض مقطع من الخطاب بمقطع آخر دون تغيير في معنى الرسالة**".(ترجمتنا)

وهو نوعين : **إبدال اختياري:** transposition facultative **إبدال إجباري** transposition obligatoire مثال : after he comes back والتي تترجم إلى الفرنسية ب après qu'il sera revenu و عبارة after his return فتترجم ب après son retour حيث يمكن ترجمتهما إلي العربية على التوالي إما بفعل فتكون **عندما يرجع** أو بمصدر **عند رجوعه.**

2-التطويع La modulation :

هو عملية تنويع أو تغيير في الخطاب بسبب تغيير في وجه النظر، و يعرف فيني وداربلني التطويع بقولهما:

"La modulation est une variation dans le message, obtenue en changeant de point de vue, d'éclairage. Elle se justifie quand on s'aperçoit que la traduction littérale ou même transposée aboutit a un énoncé grammaticalement correct, mais qui se heurte au génie de L.A."[2]

---

[1] **Vinay J.P.et. Darbelnet. J, Op-Cit P50.**

[2] **Vinay J.P.et. Darbelnet. J,ibid: 50.**

" **أن التطويع هو عملية تنوع في الرسالة، يتم بواسطة تغيير في الرأي ويكون مقبولا عندما تكون الترجمة الحرفية أو الإبدال تؤدي إلى قولِ صحيحِ نحويًا ولكن لا يتوافق وعبقرية لغة النص الهدف.**" (ترجمتنا)

وهي تقنية تجد مبررها عندما يرى المترجم أن الترجمة الحرفية أو الترجمة الإبدالية تعطي ترجمة غير مرضية .فقد تكون هذه الترجمة صحيحة من الناحية التركيبية ولكنها تتنافى مع طبيعة لغة النص الهدف .والتغيير هنا يكون على عدة مستويات كتغيير النتيجة بالسبب وتغيير الكل بالجزء وتغيير المجرد بالحقيقة.

مثال : fast food أكل خفيف

(النتيجة) (السبب)

إلى جانب أنهما يميزان بين نوعين من التطويع هما : **تطويع اختياري** modulation facultative و **تطويع إجباري** modulation figée ومن الأمثلة التي ذكراها في التطويع الاختياري هذه العبارة:...it is not difficult to show حيث يمكن التعبير عنها في اللغتين الفرنسية والعربية وذلك بحذف عبارة النفي كما يلي:

« ... il est facile de démontrer » وبالعربية **من السهل أن نبيّن** أما المثال الذي ضرباه في التطويع الإجباري فهو the time when حيث يقابلها في الفرنسية le moment où ويقابلها في العربية **في الوقت الذي**.[1]

[1]Vinay J.P.et. Darbelnet. J, Op-Cit P50.

3-التكافؤ Equivalence :

يعرف فيني وداربلني التقابل كما يلي:

" Il est possible que deux textes rendent compte d'une même situation en mettant en oeuvre des moyens stylistiques et structuraux entièrement différents.Il s'agit alors d'une équivalence."[1]

" **يمكن لنصين أن يعبرا عن الوضعية نفسها باستعمال وسائل أسلوبية وبنيوية مختلفة تمامًا .ويتعلق الأمر إذًا بالتقابل.**" (ترجمتنا)

و يعد أحد الحلول المستخدمة عندما يتعذر استخدام أساليب الترجمة الأخرى حيث يكثر استخدامه في ترجمة الأمثال والحكم والتعابير المجازية.

كما في هذا المثال: : more haste,less speed (عجلة أكثر، سرعة أقل)

فالمقابل لها في اللغة العربية هو: الخطأ زاد العجول. العجلة من الشيطان.

في التأني السلامة، وفي العجلة الندامة. [2]

كذلك عبارة مثل his wife wears the trousers التي ترجمتها الحرفية إلى العربية **ترتدي زوجته السروال** فمعنى هذه العبارة بهذا الشكل في اللغة العربية لا تعطي المعنى نفسه المراد به في اللغة الإنجليزية وبالتالي لا يكون له التأثير نفسه الذي أحدثه الأصل. لكن بإيجاد المقابل لها في اللغة العربية نحصل على هذه العبارة **تسيطر زوجته عليه** والتي لها تأثير مماثل كما الأصل.

يبدو أن الخوض في استخدام هذا الأسلوب يحتاج إلى ثقافة عالية من قبل المترجم فضلا عن اتقان كبير للمعارف اللسانية وغير اللسانية إلى جانب أن مسألة التقابل هذه مرتبطة بشكل أو بآخر مع إمكانية الترجمةtranslatability أو تعذرهاuntranslatability

---

[1]**Vinay J.P.et. Darbelnet. J, Op-Cit P56.**

[2]**المورد، قاموس إنجليزي/عربي ، منير البعلبكي، دار العلم للملايين ، بيروت. 1993، ص 6 .**

4-التكييف Adaptation :

يعرف فيني ودار بلني التصرف بقولهما:

Nous arrivons à la limite extrême de la traduction ; il s'applique à des cas où la situation à laquelle le message se réfère n'existe pas dans LA, et doit être créé par rapport à une autre situation, que l'on juge équivalente."[1]

" **نصل بهذا الأسلوب إلى الحد الأقصى للترجمة، ويُطبق (التكييف) على الحالات التي لا يمكن فيها إيجاد مقابل في لغة الوصول للموقف الذي تحيل إليه الرسالة، لذا ينبغي إيجاد وضعية مكافئة.**" (ترجمتنا)

ولهذا يمكن استخدام تقنية التصرف في حالة عدم وجود وضعية غير معروفة في ثقافة اللغة المستهدفة مما يستدعي إيجاد موقف يقابله في ثقافة اللغة المترجم إليها، بعدها ينبغي المحافظة على المعنى المقصود نفسه. " وهناك بعض الحالات الثقافية يصعب نقلها إلى اللغة المستهدفة وذلك إما لعدم وجود هذه الظاهرة في الثقافة المنقولة إليها أو عندما لا تنسجم مع سلوك هذه اللغة وآدابها ، فمثلا يعبِّر الرجل الإنجليزي عن حبه العميق لابنته بعد طول فراق بهذه العبارة : he kissed his daughter on the mouth معبرًا عن اشتياقه لها، ولا يجد في ذلك حرجًا أو ضررًا .ومثل هذا التعبير لا يوجد في الثقافة الفرنسية . وبالتالي يقترح فيني ودار بلني ترجمة هذه العبارة إلى الفرنسية بهذا الشكل:

il serra tendrement sa fille dans ses bras :وعدم ترجمتها حرفيًا بهذا الشكل il embrassa sa fille sur la bouche وذلك لعدم اتفاقها مع عادة وثقافة المجتمع الفرنسي .أما لو أردنا إيجاد مقابل لها في ثقافتنا العربية لحصلنا على هذه العبارة **قبل ابنته على جبينها** .

[1]Vinay J.P.et. Darbelnet. J, Op-Cit P52-53.

5-التتمير Etoffement :

« L'étoffement est le renforcement d'un mot qui ne se suffit pas à lui–même et qui a besoin d'être épaulé par d'autres. »[1]

"التتمير هو تدعيم مفردة تعبر عن معنى غير تام بمفردات أخرى لاستيفاء المعنى" (ترجمتنا)

فهو إذن نهج في الترجمة يقضي باستخدام عدد من المفردات في النّص الهدف يفوق عدد المفردات المستخدمة في النّص المصدر وذلك من أجل إعادة التعبير عن فكرة أو تدعيم معنى مفردة من النّص المصدر لا يتمتّع مقابلها في اللغة الهدف بالاكتفاء الذاتي.

7- التوضيح Explicitation :

يعرف كل من فيني و داربلني التوضيح كما يلي:

"L'explicitation consiste à introduire dans la langue d'arrivée des précisions qui restent implicites dans la langue de départ, mais qui se dégagent du contexte ou de la situation"[2]

" يتمثل التوضيح في إدخال دقائق عل النص الهدف قد أضمرت في النص الأصل لأنه يمكن استيعابها من خال سياق الكلام أو الموقف الذي جاءت فيه." (ترجمتنا)

فيقضي التوضيح بإدخال دقائق دلاليّة غير مذكورة في النّص المصدر، ويستدلّ المترجم على هذه التقنية من خلال السياق المعرفي أو المناسبة المشار إليها بهدف توخي الوضوح أو بسبب القيود التي تفرضها اللغة المستهدفة. أي أنه عملية جعل مرجع أو رمز ثقافي يجهله القارئ مألوفا لديه.

---

[1] Vinay J.P.et. Darbelnet. J, Op–Cit, P 109.

[2] Vinay J.P.et. Darbelnet. J, Op–Cit, P 09.

8- الإضمار Implicitation :

هي تقنية تقضي بإلغاء دقائق دلاليّة مذكورة في النّص المصدر(texte source) لأنها تظهر بشكل بديهي من السيّاق المعرفي(contexte cognitif) أو المناسبة المشار إليها في النّص الهدف(texte cible). [1]

9- الحذف Omission: و يتمثل في تغييب عنصر من عناصر المعنى في النص المصدر. [2]

[1] جون دوليلJean Delisle، هنلور لي جاهنك Hannelore Lee-Jahnke ، مونيك س كورميي Monique CCormie، مصطلحات تعليم الترجمة،Terminologie de la Traduction ، ترجمة وأقلمة جينا أبو فاضل، جرجورة حردان، لينا صادر الفغالي ، هنري عويس، جامعة القديس يوسف، كلية الآداب ، والعلوم الإنسانية، مدرية الترجمة ، بيروت، لبنان ، 2002 ،ص 39.

[2] المرجع نفسه، ص 135.

و صفوة القول إنّ محاولة مسح آراء و وجهات نظر أبرز منظري الاتجاهين المتعارضين في الترجمة، دعاة الترجمة الحرفية، و دعاة التصرف. و محاولة الوقوف على كل من أدب الخرافة بسيماته الشعرية و التاريخية، والإستخدام المكثف لظاهرة الرمز فيه، بكل خصائصها و أنواعها، كل هذا يقودنا إلى الإستخلاص أن أفضل الطرق لترجمة الرمز في أدب الخرافة هي باعتماد مجموعة من التقنيات الناجعة، بعضها دعا إليه رواد المدرسة الحرفية و البعض الآخر دعا إليه رواد التصرف في الترجمة.

و في محاولة منا لتبيان طبيعة هذه الظاهرة في الترجمة و كيفية اشتغالها، حاولنا حصر أهم التقنيات التي تخصها، لتشكل بعد ذلك الركيزة الأساسية في القسم التطبيقي الذي يخص الدراسة التحليلية لمدونة هذا البحث، و هو الأمر الذي سنتطرق إليه بالتفصيل في الفصل الموالي. فاستنتجنا أنه يمكن اللجوء إلى تقنيات مثل: الترجمة الحرفية و ذلك نظرا الى أن مفهوم الرمز له من النسبية ما يجعل من ترجمته و تحليله أمرا غير ميسور البتة. فهو عنصر فني يزخر بالخيال و الذاتية و الإيحاء، مما يجعل الترجمة الحرفية أمرا لا مفر منه و ذلك في حال رغبة المترجم الوفاء للنص الأصل و صعوبة إيجاد البديل.

كما يمكن اللجوء إلى تقنيات أخرى مثل: التصرف و التكافؤ و الإبدال و التوضيح، و ذلك إن أراد المترجم مراعاة قارئ النص الهدف، و أن يكون أمينا مع اللغة المستهدفة بكل معاييرها الثقافية و الحضارية.

الفصل الرابع :

دراسة تطبيقية

1- التعريف بالمدونة.

2- منهجية التحليل.

3- دراسة تحليلية و مقارنة لمدونة البحث.

لطالما اعتمد الأديب شاعرا كان أم كاتبا على الأدب بأنواعه من أجل تبليغ رسالته، و لهذا سَخَر جملة من الأساليب البلاغية و الفنية مثل الاستعارة و الكناية و التشبيه لاسيما الرمز الذي يعتبر من الأساليب الإيحائية التي من شأنها أن تعكس أفكار الأديب و مشاعره و أعمق مكنوناته لدى القارئ الذي يعتمد عادة على التأويل من أجل فهم الرموز و تفكيكها.

و لهذه الأسباب، سينصب تركيزنا في هذا الجزء من البحث على الجانب التطبيقي و الذي سنقوم من خلاله بتحري مواطن استعمال الرمز الموظفة في كتاب « Les Fables De La Fontaine » أي " خرافات لافونتين" للشاعر الفرنسي جون دي لافونتين والتي ترجمها من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية الشاعر والمترجم المصري "محمد عثمان جلال". و من بين الاستراتيجيات التي قمنا باستعراضها في الجانب النظري (الفصل الثالث)، سنعمد إلى تحليل تلك الاستراتيجيات التي تبناها المترجم في نقله لهذه الرموز في النص الهدف، كما سنقبل عليها بالتحليل والمقارنة، طامحين بذلك إلى فهم أسباب استخدام كل تقنية ترجمة وإبراز مختلف العوامل التي من شأنها رسم معالمها و حدودها.

لكن قبل استعراضنا لعملية التحليل و المقارنة، ارتأينا أن نقوم أوّلا بتعريف لمدونة البحث و التي سنتطرق بعدها مباشرة إلى شرح لمنهجية التحليل التي اتبعناها خلال هذا الفصل.

1-التعريف بمدونة البحث: Les Fables De La Fontaine

أما عن خرافاته فلم يشرع لافونتين في كتابتها إلا في سن السابعة و الأربعين من عمره، بعد أن تم نضجه وتكوينه، وقد "**صدرت خرافاته قي ثلاث مجموعات تضم اثني عشر كتاباً ما بين عام (1668 ـ 1694) وقد أهداها إلى ولي العهد لويس الرابع عشر**"[1]. فهو كما أشرنا في الجزء النظري، لم يكن مخترعاً لفن الخرافة بل استفاد من كل من سبقه من أمثال (إيسوب اليوناني) و(فيدر اللاتيني) و(بيدبا الهندي) ومن أدباء الخرافة الفرنسيين في القرون الوسطى وفي القرن السادس عشر من أمثال مارو Marot ورابليه Rabelais ، ومن الكتابات المختلفة في الخرافة عند الأمم القديمة. و في هذا الصدد، تطرح الدكتورة نفوسة زكرياء سؤالا مهما، وهو: ما الجديد الذي أتى به لافونتين و لماذا ذاع سيطه في فن الخرافة طالما أنه استفاد ممن سبقه؟ فهي ترى أن طريقة تناول لافونتين للخرافة قد اختلفت عن طريقة من سبقوه. أي أنه قد تناول الموضوعات التقليدية التي تناولها سلفه في كتبهم ولكن بأسلوب مبتكر، فوسمها ببصمته الفنية و غمرها بذوقه الأدبي. ولهذا دبت فيها الحياة وازدادت قوة و جمالا. كما ترى نفوسة زكرياء أن لافونتين قد قدم للمجتمع الفرنسي خاصة وللمجتمع الإنساني عامة لوحة فنية جملية، كما تعتقد أن تجديده لم يقتصر على كيفية التناول فحسب، بل أنه شمل تجديد القالب والصياغة.[2]

أما فيما يخص مؤلفاته، فقد تنوعت بين القصص القصيرة contes، و الخرافات fables والتي صنفت- كما أشرنا في الجزء النظري- في اثني عشر كتاباً تحتوي على إجمالي 243 حكاية شِعرية نُشرت بين الأعوام 1668 و1694، ضمت المجموعة الأولى ستّة كتب نشرت سنة 1668م، أما المجموعة الثّانية فضمت خمسة (1678م). و فيما يلي جملة الخرافات التي جاءت في الإثني عشر كتابا:

---

[1] **نفوسة زكرياء سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، ص 36،35.**

[2]- **ينظر: المرجع نفسه، ص 37.**

المجموعة الأولى (1668)، و تضم ستة كتب وهي:

الكتاب الأول :

- **La Cigale et la Fourmi**
- **Le Corbeau et le Renard**
- **La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Boeuf**
- **Les deux Mulets**
- **Le Loup et le Chien**
- **La Génisse la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion.**
- **La Besace**
- **L' Hirondelle et les petits oiseaux**
- **Le Rat de ville et le Rat des champs**
- **Le Loup et l'Agneau**
- **L' homme et son image**
- **Le Dragon à plusieurs têtes et le dragon à plusieurs queues.**
- **Les voleurs et l'Ane.**
- **Simonide préservé par les Dieux.**
- **La Mort et le malheureux**
- **La Mort et le bûcheron**
- **L' homme entre deux âges et ses deux maîtresses.**
- **Le Renard et la Cigogne**
- **L' Enfant et le maître d'école.**
- **Le Coq et la perle**
- **Les Frelons et les Mouches à miel**
- **Le Chêne et le Roseau**
- **A Monseigneur le Dauphin**

الكتاب الثاني :

- **Contre ceux qui ont le goût difficile**
- **Conseil tenu par les Rats**
- **Les deux Taureaux et une Grenouille**
- **Le Loup plaidant contre le Renard par-devant le Singe**

- La Chauve-souris et les deux Belettes
- L' Oiseau blessé d'une flèche
- La Lice et sa Compagne
- L' Aigle et l'Escarbot
- Le Lion et le Moucheron
- L' Ane chargé d'éponges et l'Ane chargé de sel
- Le Lion et le Rat
- La Colombe et la Fourmi
- L' Astrologue qui se laisse tomber dans un puits
- Le Lièvre et les Grenouilles
- Le Coq et le Renard
- Le Corbeau voulant imiter l'Aigle
- Le Paon se plaignant à Junon
- La Chatte métamorphosée en Femme
- Le Lion et l'Ane chassant
- Testament expliqué par Esope

الكتاب الثالث:

- Le Meunier son fils et l'Ane
- Les Membres et l'Estomac
- Le Loup devenu Berger
- Les Grenouilles qui demandent un Roi
- Le Renard et le Bouc
- L' Aigle la Laie et la Chatte
- L' Ivrogne et sa Femme
- La Goutte et l'Araignée
- Le Loup et la Cigogne
- Le Lion abattu par l'Homme
- Le Renard et les Raisins
- Le Cygne et le Cuisinier
- Les Loups et les Brebis

- **Le Lion devenu vieux**
- **Philomèle et Progné**
- **La Femme noyée**
- **La Belette entrée dans un Grenier**
- **Le Chat et un vieux Rat**
- **Haut du formulaire**

الكتاب الرابع:

- **Le Lion amoureux**
- **Le Berger et la Mer**
- **La Mouche et la Fourmi**
- **Le Jardinier et son Seigneur**
- **L' Ane et le petit Chien**
- **Le Combat des Rats et des Belettes**
- **Le Singe et le Dauphin**
- **L' Homme et l'Idole de bois**
- **Le Geai paré des plumes du Paon**
- **Le Chameau et les Bâtons flottants**
- **La Grenouille et le Rat**
- **Tribut envoyé par les Animaux à Alexandre**
- **Le Cheval s'étant voulu venger du Cerf**
- **Le Renard et le Buste**
- **Le Loup la Chèvre et le Chevreau**
- **Le Loup la Mère et l'Enfant**
- **Parole de Socrate**
- **Le Vieillard et ses Enfants**
- **L'Oracle et l'Impie**
- **L'Avare qui a perdu son Trésor**
- **L'Oeil du Maître**
- **L'Alouette et ses Petits avec le Maître d'un champ**

الكتاب الخامس:

- Le Bûcheron et Mercure
- Le Pot de terre et le Pot de fer
- Le petit Poisson et le Pêcheur
- Les oreilles du Lièvre
- La Vieille et les deux Servantes
- Le Satyre et le Passant
- Le Cheval et le Loup
- Le Renard ayant la queue coupée
- Le Laboureur et ses Enfants
- La Montagne qui accouche
- la Fortune et le jeune Enfant
- Les Médecins
- La Poule aux oeufs d'or
- L' Ane portant des reliques
- Le Cerf et la Vigne
- Le Serpent et la Lime
- Le Lièvre et la Perdrix
- L' Aigle et le Hibou
- Le Lion s'en allant en guerre
- L' Ours et les deux Compagnons
- L' Ane vêtu de la peau du Lion

الكتاب السادس:

- Le Pâtre et le Lion
- Le Lion et le Chasseur
- Phébus et Borée
- Jupiter et le Métayer
- Le Cochet le Chat et le Souriceau
- Le Renard le Singe et les Animaux
- Le Mulet se vantant de sa généalogie
- Le Vieillard et l'Ane
- Le Cerf se voyant dans l'eau

- **Le Lièvre et la Tortue**
- **L' Ane et ses Maîtres**
- **Le Soleil et les Grenouilles.**
- **Le Villageois et le Serpent**
- **Le Lion malade et le Renard**
- **L' Oiseleur l'Autour et l'Alouette**
- **Le Cheval et l'Ane**
- **Le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre**
- **Le Chartier embourbé**
- **Le Charlatan**
- **La Discorde**
- **La jeune Veuve**
- **Epilogue**

المجموعة الثانية 1678 –1679 و تضم ستة كتب:

الكتاب الأول :

- **A Madame de Montespan**
- **Les Animaux malades de la Peste**
- **Le mal marié**
- **Le Rat qui s'est retiré du monde**
- **Le Héron**
- **La Fille**
- **Les Souhaits**
- **La Cour du Lion**
- **Les Vautours et les Pigeons**
- **Le Coche et la Mouche**
- **La Laitière et le pot au lait**
- **Le Curé et le Mort**
- **L' Homme qui court après la Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit**
- **Les deux Coqs**
- **L' Ingratitude et l'Injustice des Hommes envers la Fortune**
- **Les Devineresses**

- **Le Chat, la Belette et le petit lapin**
- **La tête et la queue du Serpent**
- **Un animal dans la lune**

الكتاب الثاني :

- **La Mort et le Mourant**
- **Le Savetier et le Financier**
- **Le Pouvoir des Fables**
- **L' Homme et la Puce**
- **Les Femmes et le secret**
- **Le Chien qui porte à son cou le dîné de son Maître**
- **Le Rieur et les Poissons**
- **Le Rat et l'Huître**
- **L' Ours et l'Amateur des jardins**
- **les deux Amis**
- **Le Cochon la Chèvre et le Mouton**
- **Tircis et Amarante**
- **Les obsèques de la Lionne**
- **Le Rat et l'Eléphant**
- **L' Horoscope**
- **L' Ane et le Chien**
- **Le Bassa et le Marchand**
- **L' Avantage de la Science**
- **Jupiter et les Tonnerres**
- **Le Faucon et le Chapon**
- **Le Chat et le Rat**
- **Le Torrent et la Rivière**
- **L' Education**
- **Les deux Chiens et l'Ane mort**
- **Démocrite et les Abdéritains**
- **Le Loup et le Chasseur**
- **Le Lion, le Loup et le Renard**

الكتاب الثالث:

- **Le Dépositaire infidèle**
- **Les deux Pigeons**
- **Le Singe et le Léopard**
- **Le Gland et la Citrouille**
- **L' Ecolier le Pédant et le Maître d'un jardin**
- **Le Statuaire et la statue de Jupiter**
- **La Souris métamorphosée en fille**
- **Le Fou qui vend la sagesse**
- **L' Huître et les Plaideurs**
- **Le Loup et le Chien maigre**
- **Rien de trop**
- **Le cierge**
- **Jupiter et le Passager**
- **Le Chat et le Renard**
- **Le Mari la Femme et le Voleur**
- **Le Trésor et les deux Hommes**
- **Le Singe et le Chat**
- **Le Milan et le Rossignol**
- **Le Berger et son troupeau**
- **Discours à Madame de la Sablière**

الكتاب الرابع :

- **L' Homme et la Couleuvre**
- **La Tortue et les deux Canards**
- **Les Poissons et le Cormoran**
- **L' Enfouisseur et son Compère**
- **Le Loup et les Bergers**
- **L' Araignée et l'Hirondelle**
- **La Perdrix et les Coqs**
- **Le Chien à qui on a coupé les oreilles**

- Le Berger et le Roi
- Les Poissons et le Berger qui joue de la Flûte
- Les deux Perroquets le Roi et son Fils
- La Lionne et l'Ourse
- Les deux Aventuriers et le Talisman
- Les DIscours à Monsieur le Duc de La Rochefoucauld
- Le Marchand, le Gentilhomme le Pâtre et le Fils du roi

الكتاب الخامس :

- Le Lion
- Les Dieux voulant instruire un fils de Jupiter
- Le Fermier le Chien et le Renard
- Le songe d'un habitant du Mogol
- Le Lion le Singe et les deux Anes
- Le Loup et le Renard
- Le Paysan du Danube
- Le Vieillard et les trois jeunes Hommes
- Les Souris et le Chat-huant
- Epilogue

المجموعة الثالثة 1694 و تضم كتابا واحدا:

الكتاب الأول:

- Dédicace à Monseigneur le Duc de Bourgogne
- Les Compagnons d'Ulysse
- Le Chat et les deux Moineaux
- Du Thésauriseur et du Singe
- Les deux Chèvres
- Le vieux Chat et la jeune Souris
- Le Cerf malade
- La Chauve-souris le Buisson et le Canard
- La Querelle des Chiens et des Chats et celle des chats et des souris

- **Le Loup et le Renard**
- **L' Ecrevisse et sa Fille**
- **L' Aigle et la Pie**
- **Le Milan le roi et le Chasseur**
- **Le Renard les Mouches et le Hérisson**
- **L' Amour et la Folie**
- **Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat**
- **La Forêt et le Bûcheron**
- **Le Renard, le Loup et le Cheval**
- **Le Renard et les Poulets d'Inde**
- **Le Singe**
- **Le Philosophe Scythe**
- **L' Eléphant et le Singe de Jupiter**
- **Un Fou et un Sage**
- **Le Renard anglais**
- **Daphnis et Alcimadure**
- **Philémon et Baucis**
- **La Matrone d'Ephèse**
- **Belphégor**
- **Les Filles de Minée**
- **Le Juge arbitre l'Hospitalier et le Solitaire.**[1]

[1]- **J.De La Fontaine, Préface des Fables,p 443-444-445-446-447-p 448.**

2-منهجية التحليل:

لقد اعتمدنا في عملية التحليل على استخدام الأمثلة المناسبة من النص الفرنسي ثم اتبعناها بترجمتها كما جاءت في النص العربي مع استعمال الخط العريض ووضع خط تحت المفردات و العبارات المعنية بالتحليل في كل من النص الأصلي و الترجمة المذكورة، حيث سنقوم باستعراض الرموز المتواجدة في المدونة مع ترجماتها، وسنقوم بتصنيف الأمثلة حسب طبيعة الرمز المستعمل و سنلحق كل ترجمة بتعليق نحاول أن نبين من خلاله التغيرات التي طرأت على النص الأصلي و نوع التقنية التي استخدمها المترجم.

إضافة إلى ذلك، سنعمد إلى تحليل الرموز بالاعتماد عل النظريات الترجمية المشار إليها في الفصل السابق و ذلك قصد الوقوف على الأساليب والسُبل التي لجأ إليها المترجم عند ترجمة الرموز بأصنافها و محاولة التوصل إلى اقتراح بعض الحلول المتعلقة بالطرق الأنسب والأساليب الأنجع لنقل تلك الرموز. و على هذا الأساس ارتأينا أن نقسم تلك الرموز حسب طبيعتها إلى:

- رموز الحيوان.
- رموز الإنسان.
- رموز أخرى.

و حتى تكون دراستنا ممنهجة و مبنية على أسس علمية، قمنا بتحديد ثلاث قصائد كعينة للدراسة و التي ارتأينا أنها تخدم مدونة البحث و ذلك لأنها تزخر بالرموز على أنواعها و هي :

1- La poule aux œufs d’or

2- Le coq et le renard

3-La cigale et la fourmi

2-دراسة تحليلية و مقارنة لمدونة البحث:

النموذج الأول:

صاحب الدجاجة لمحمد عثمان جلال:

كان ***البخيل*** عنده ***دجاجة***
تكفيه طول الدهر شر الحاجة

في كل يوم مر تعطيه العجب
وهى تبيض بيضة من ذهب

فظن يوما أن فيها ***كنزا***
وأنه يـزداد منه عزا

فقبض الدجاجة المسكين
وكـان في يمينه سكين

وشقها نصفين من غفلته
إذ هي كالدجاج في حضرته

ولم يجد كـنزا ولا لقيه
بل عظمة في حجره مرمية

فقال لاشك بأن الطمعا
ضيع للإنسان ما قد جمعا

La poule aux œufs d'or

L'avarice perd tout en voulant tout gagner.
Je ne veux, pour le témoigner,
Que celui dont ***la Poule***, à ce que dit la Fable,
Pondait tous les jours un œuf d'or.
Il crut que dans son corps elle avait ***un trésor.***
Il la tua, l'ouvrit, et la trouva semblable
A celles dont les œufs ne lui rapportaient rien,
S'étant lui-même ôté le plus beau de son bien.
Belle leçon pour les gens chiches :
Pendant ces derniers temps, combien en a-t-on vus
Qui du soir au matin sont pauvres devenus
Pour vouloir trop tôt être riches ?

تحكي هذه الخرافة قصة بخيل طماع كان يملك دجاجة تبيض له في كل يوم بيضة من ذهب، والتي كانت تكفيه العوز والاحتياج إلى الناس، بل أغنته عنهم. غير أن هذا الرجل ومن شدة غفلته وطمعه، اعتقد أن الدجاجة تخبئ في بطنها كنزا يحوي مئات من البيض الذهبي. فأمسك بها وشقها نصفين باحثا عن الذهب، ولكنه لم يجد فيها شيئا بل وجد بين يديه دجاجة ميتة لا ينتفع بها. فأخذ يلوم نفسه قائلا: "**لا شك أن الطمع وعدم الصبر، قد ضيع علي كثيرا من الخير الوفير**." فيبدو واضحا أن الشاعر في هذا المقام يدعو إلي أخذ العبرة و الحكمة التي مهد لها منذ بداية القصة، فهو ينصح بالقناعة وعدم الجشع لأنه يؤدي إلى الحرمان و الفقر. فنلاحظ أن الحكايتان معا تنطقان بالحكمة والموعظة وهو ما قصد إليه كل من لافونتين ومحمد عثمان جلال، فالحكايتان تحملان مغزى أخلاقيا و أدبيا و تربويا و تعليميا.

الرموز المستخدمة في الخرافة:

1-رموز الحيوانات:

الرمز	***الترجمة المقترحة في الخرافة***
Que celui dont ***la Poule***	كان البخيل عنده ***دجاجة***

لقد اعتمد المترجم محمد عثمان جلال على الرمز الحيواني نفسه الذي اعتمده الشاعر لافونتين في النص الأصل، وهو الدجاج. إذ يرمز هذا الحيوان في الثقافة الفرنسية عموما إلى الصنعة التي تدر على الإنسان بالخير الوفير، و لهذا اختارها لافونتين للتعبير عن العطاء و الرزق لصاحبها، حتى إذا لم يقنع بذلك الرزق و طمع في المزيد فيهلك ما في يده فيخسر كل شيء.

أما في الثقافة العربية و الإسلامية، فلا تختلف دلالة هذا الرمز كثيرا، فالدجاجة عند العرب تدل على النعمة والبركة الدائمة وإن قَلّتْ كما يضرب المثل القائل (أسلح من دجاجة) لمن له

صفات الدجاجة البائضة، ويقال في مثل أخر(بيضة اليوم خير من دجاجة الغد). و هناك من الرمزيين من استخدم الدجاج للتعبير عن الشعوب الضعيفة من أهل البلاد التي خضعت للاستعمار الأجنبي، رغبة منهم في عكس صورة المستعمر الذي عاث فساداً في البلاد العربية مثل ما فعل الشاعر المصري أحمد شوقي.

أما عن الترجمة، فقد لجأ المترجم أثناء نقله لهذا الرمز إلى الترجمة الحرفية traduction littérale، معتمدا كلمة "***دجاجة***" مقابلا للمصطلح الفرنسي « ***Poule*** »، غير أنه صرح بهذا الرمز منذ أول بيت في القصيدة في قوله: " كان البخيل عنده ***دجاجة*** تكفيه طول الدهر شر الحاجة"، على عكس النص الأصل حيث استهل الشاعر لافونتين قصيدته بالتصريح بالحكمة أو الدرس الأخلاقي مباشرة حين قال:

« L'avarice perd tout en voulant tout gagner.
Je ne veux, pour le témoigner,
Que celui dont ***la Poule***, à ce que dit la Fable, »

و في هذه الحالة، فقد لجأ المترجم إلى التصرف في ترجمته معتمدا تقنية التطويع modulation باعتبار أن اللغة العربية لا تحتمل مثل هذا النوع من التصريح منذ بداية القصيدة و ذلك للحفاظ على عنصر التشويق، و عليه عمد المترجم إلى تأخير العبرة إلى أخر بيتين في القصيدة قائلا:

" ***فقال لاشك بأن الطمعا ضيع للإنسان ما قد جمعا***"، و التصرف في هذه الحالة هو أفضل استراتيجية ترجمية يمكن اعتمادها إذا ما أخذنا بعين الإعتبار القارئ العربي واختلاف لغته و خصوصياتها الثقافية.

2-رموز الإنسان:

الرمز	الترجمة المقترحة في الخرافة
L'avarice perd tout en voulant tout gagner. Je ne veux, pour le témoigner, Que celui dont la Poule, à ce que dit la Fable,	كان ***البخيل*** عنده دجاجة تكفيه طول الدهر شر الحاجة

لقد عبر لافونتين عن الشخصية البطلة في القصيدة بصفة « **l'avarice** » و التي تعني "***البخل***" أو "**الجشع**"، غير أن المترجم نقل هذا المصطلح ب " **البخيل**". **و** تعرف هذه التقنية في الترجمة باسم الإبدال transposition. فكلمة "البخل" جاءت في النص الأصل في بداية القصيدة، أي في البيت الذي جاءت فيه الحكمة –كما أشرنا سابقا– و لهذا لم يذكر المترجم مرادفتها سوى في آخر القصيدة عندما أورد العبرة أو الحكمة و ترجمها *بكلمة "**الطمع**"* قائلا:

" *فقال لاشك بأن **الطمعا** ضيع للإنسان ما قد جمعا"*. و نقصد بالإبدال في هذا المقام، استبدال الإسم *"**بخل**"* بصفة و هي *"**البخيل**"* ، و ذلك لأنه استهل خرافته بالحديث عن الشخصية البطلة و التي اتصفت بالبخل. و يُعد الإبدال واحدا من تقنيات الترجمة المباشرة، و لهذا فهو في هذه الحالة إبدال ضروري و لا يضر بالمعنى إطلاقا نظرا إلى أن الشاعر في النص الأصل قد استهل قصيدته بالحديث عن صفة البخل أيضا.

3-رموز أخرى:

الرموز	الترجمة المقترحة في الخرافة
Il crut que dans son corps elle avait ***un trésor***.	فظن يوما أن فيها ***كنزا***

يرمز "*الكنز*" غالبا إلى مدلول واحد ، وهو الثروة الجليلة المخفية بإحكام عن أعين الآخرين. و لقد بدأت فكرة التكنيز منذ أن أدرك الإنسان قيمة ما يملك، كما يروي أهل التاريخ أن أول كنز هو كنز الكعبة وياقوتها الذي دفنه ادم عليه السلام. ويرتبط هذا الرمز عموما بعوامل نفسية ودينية وسياسية، أما العوامل الدينية فعديدة، أهمها تقديس الهدايا وإخفائها تقربا من الالهة ، وهو ما وجد في لوحات الفينيقيين والقرطاجيين، وكذا الدفن عند شعوب الحضارات القديمة حيث كان يكنز المال والحلي والذخائر ليثبت مكانة المتوفي ووجهته لإعتقادهم أن منزلته في الحياة الاخرة من منزلته في الحياة الأولى. أما العوامل السياسية، فتتمثل في أن أغلب الكنوز دفنت زمن الخوف والحروب أو دفنت استعدادا للحرب في الكهوف مثلا. وقد يكون الكنز مال دول جليلة تُؤَمن مصادر القوة وتكون كالخزنة الإحتياطية. و أخيرا العوامل النفسية التي تتعلق بتأمين الحياة والخوف من غدر الزمان والخوف من إظهار الثراء زمن المصادرات والغارات والسرقات.

لهذه الأسباب، قابل المترجم كلمة « **trésor** » بكلمة "**الكنز**" و هي ترجمة حرفية traduction littérale مباشرة، ذلك أن دلالة هذه الكلمة قوية و توحي بالمعنى نفسه في الثقافتين العربية و الفرنسية على حد سواء. كما أن لفظ "الكنز" أقوى بكثير من الألفاظ الأخرى ذات السياق الدلالي المقارب كالخبيئة والأمانة والدفين وغيرها، و بالتالي و هي ألفاظ لا تعبر عن المعنى ذاته الذي أراده الشاعر في النص الأصل لخرافته.

ولكن تجدر الإشارة هنا إلى أن المترجم قام في هذا البيت الشعري بحذف كلمة « ***son corps*** » التي جاءت في النص الأصل و التي يراد بها: "***في جسدها***"، و الحذف Omission يعتبر إحدى الاستراتيجيات المعتمدة في الترجمة الحرة، لا سيما عند ترجمة العبارات ذات الطابع الثقافي، أو عندما لا يسبب الحذف اختلافا في المعنى أو يضر به. و قد كانت هذه الاستراتيجية في محلها، ذلك أن المترجم لو حافظ عليها في البيت الشعري لكان قال: " ***فظن يوما أن في جسدها كنزا***"، و هي جملة تحمل المعنى نفسه الذي جاء به الشاعر، و لكنها تميل إلى الإطناب نوعا ما ، و هو أمر تفرضه الضرورة الشعرية.

النموذج الثاني:

Le coq et le renard

Sur la branche d'un arbre était en sentinelle
Un vieux coq adroit et matois.
« Frère, dit ***un renard***, adoucissant sa voix,
Nous ne sommes plus en ***querelle:***
Paix générale cette fois.
Je viens te l'annoncer, descends, que je t'embrasse.
Ne me retarde point, de grâce:
Je dois faire aujourd'hui vingt postes sans manquer.
Les tiens et toi pouvez vaquer
Sans nulle crainte à vos affaires;
Nous vous y servirons en frères.
Faites-en les feux dès ce soir,
Et cependant, viens recevoir
Le baiser d'amour fraternelle.
- Ami, reprit le coq, je ne pouvais jamais
Apprendre une plus douce et meilleure nouvelle
Que celle De cette paix;
Et ce m'est une double joie
De la tenir de toi. Je vois ***deux lévriers***,
Qui, je m'assure, sont courriers
Que pour ce sujet on envoie.
Ils vont vite et seront dans un moment à nous
Je descends: nous pourrons nous entre-baiser tous.
- ***Adieu***, dit le renard, ma traite est longue à faire,
Nous nous réjouirons du succès de l'affaire
Une autre fois.» Le galant aussitôt
Tire ses grègues, gagne au haut,
Mal content de son stratagème.
Et notre vieux coq en soi-même
Se mit à rire de sa peur;
Car c'est double plaisir de tromper le trompeur.

الثعلب والديك لمحمد عثمان جلال:

الديك قد كان بأعلى الشجرة فجاءه ***الثعلب*** يوما فأخبره

وقال يا ديك أتيت بخبر أحلى من الرياض فى المطر

قد شاع فينا ***الصلح والأمانة*** فلا تخف قدرا ولا خيانة

وحيث جئت لاشيع هذا فالبعد عنى والجفا لماذا

نحن غدونا فى الديار أخوة فانزل الى إن تكن ذا نخوة

وأقصد عناقى اننى بشير وبلا كف للهنا أشير

قال له الديك صحيح ما تقول وقد سمعت اليوم دقا بالطبول

وها أرى ***كلبين*** مقبلين عسى يكونان بساعيين

والآن لابد أن نراهما هنا ليخبرا بما وراهما

ففزع الثعلب للكلبين وفر يشكو لغراب البين

وقال ***عن اذنك*** ياديك الخلا فى مرة أخرى أراك مقبلا

وفى غد آتى إلي عناقك فلا تؤاخذنى على فراقك

وراح يجرى خجلا متفزعا من حيلة لم تجد شيئا نفعا

والديك قد مال عليه ضحكا من قوله الذى عليه انسبكا

وقال لى غشك للغشاش ألذ من نومك فى الفراش

وخادع الثعلب وهو داه ليس بذى جهل ولا أسفاه

تروي الخرافة قصة ثعلب ماكر تظاهر بالمحبة و الإخاء تجاه الديك رغبة نهش لحمه و لكن الديك الحكيم كان أكثر ذكاء، فقد آثر اللجوء إلى الحيلة بدلًا من التصريح بما في قلبه؛ إذ زعم أن كلبًا من كلاب الصيد يوشك أن يصل، فما كان من الثعلب إلا أن أخذ ذيله في أسنانه وقال معتذرًا بأن لديه شغلًا هامًّا لا بد من أدائه الآن، ومن ثم ينبغي تأجيل ما كان قد جاء إلى الديك من أجله، و هو تصفية العداوة التي بين الديكة والثعالب والعمل على نشر السلام بين الطائفتين. فتعمد الديك خداع الثعلب ليؤكد في اخر القصيدة أنه لا يمكن أن تجوز عليه حيلة الثعلب، الذي ادعى الأمانة والصلاح كي يأكله ويغيبه في بطنه، ذلك الحيوان المخادع، لتكون فرحته مضاعفة. و العبرة التي أراد لافونتين أن يوردها في هذا المقام، هي التحذير من تصديق العدو، والانسياق وراء مزاعمه وأكاذيبه مهما كانت الظروف والأحوال.

الرموز المستخدمة في الخرافة:

1-رموز الحيوانات:

الرموز	***الترجمة المقترحة في الخرافة***
Un ***vieux coq*** adroit et matois.	***الديك*** قد كان بأعلى الشجرة

يَرمز الدِّيك في الثقافة الفرنسية و المسيحية إلى قيَم إيجابيّة عديدة منها: الفخر والسهر ونور الحق، فيدل موقعه على قبّة الكنيسة مثلا الدعوة إلى الصلاة، والتفوّق الروحي على المادّي. ويعلن قرب شروق الشمس ويظهر كحامٍ للحياة وحارسها ويطمئن بحضوره المرنِّم مَن يسير في الليل. ويرمز كذلك إلى الواعظ الذي يعلن نور الحقيقة في ظلام هذا الكون. كما يرمز إلى صوت الضمير الذي يذكِّر بنكران بطرس للمسيح، ففي العصور الوسطى أو ما يعرف

بعصر النهضة، التصق الديك بالثقافة الفرنسية بشكل أكبر كون الكنيسة الكاثوليكية اعتبرته رمزاً دينياً يتعلق بعودة المسيح، وعلامة على بزوغ الفجر بعد الظلام.[1]

و على الرغم من تراجع استخدام الرمز مع تراجع دور الكنيسة في الحياة الفرنسية إلا أنه عاد بقوة مع الثورة الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر حيث اتخذ كرمز في العلم الفرنسي الجديد ودلالة على التطور والنهضة. وقد ارتبط بالهوية الفرنسية وتم اعتباره شعاراً غير رسمي لدى سكان البلاد، كما تمت طباعته على القطع النقود الذهبية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، قبل أن يتخذه الفرنسيون رمزاً للعناد ورفض الهزيمة الذي يتصف به هذا الطائر. أما في الثقافة الرياضية الفرنسية، فيستخدم الديك الفرنسي اليوم تعويذةً للنصر ورمزاً لجلب الحظ، كما يعتبر رمزاً للمقاومة والعناد ورفض الاستسلام، كما تم استخدام الديك الفرنسي الجديد رمزاً لمنتخب كرة القدم والذي يرفع فيه الديك قدمه دليلاً على الاستعداد للنزال[2].

أما في الثقافة العربية و الإسلامية، فيرمز الديك إلى الغيرة والبركة والسلطة و قيامه المبكر صباحاً فبصوته يوقظ النائم لصلاة الفجر، ويشجِّع المسافر، و المعروف عنه أنّه، بصياحه، يدفع بالشيطان (رمز الظلام) إلى الهرب. فصياح الدّيك يدل على أنه رأى ملكاً من الملائكة و الدليل على ذلك حديث الرسول صلّى الله عليه و سلم حيث قال "**إذا سمعتم صياح الديكة فاسألوا الله من فضله؛ فإنها رأت ملكا، وإذا سمعتم نهيق الحمار فتعوذوا بالله من الشيطانِ؛ فإنه رأى شيطانا**"[3]. و هذا دليل واضح على رؤية الدّيك للملائكة و أمرنا رسول الله صلّى الله عليه و سلّم أن نسأل الله من الفضل و الدعاء مستجاب، لذلك نسأل الله من فضله لأن الملك مؤمناً على الدّعاء و يستجيب الله تعالى للدعاء ، و كان الرسول صلى الله عليه وسلم إذا سمع صوت صياح الديك كان يدعو و يناجي ربه و يقول : "**اللهم اغفر لي،**

---

[1]**Voir : Cazenave Michel, Encyclopédie des symboles, Librairie Générale Française, Paris, 1996, p 632.**

[2]**Voir : Ibid, p 634.**

[3]**محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري، الجامع المسند الصحيح المختصر، دار طوق النجاة للنشر، بيروت، ط1، 2001، ص938 .**

اللهم أعطني من فضلك، أو اللهم أدخلني الجنة" [1]عند سماع صوت الديكة فيرجى له الخير، و في ذلك دليل على فضل الدعاء عند سماع صوت صياح الديك.

كما يضرب لمن له هذه الصفات (يغار مثل الديك) و(يصيح الديّك) أي للصلاة . ويقال أيضاً (كل ديك على مزبلته صيّاح) و(كانت بيضة الدّيك) و(أشجع من ديك) و(ديكه يلقط الحب) يضرب للنّمام[2].

أما عن ترجمته، فقد قابل المترجم كلمة « ***le vieux coq*** » بكلمة "***الديك***"، أي أنه عمد إلى إختيار الحيوان نفسه و ترجمته بمكافئه الشكلي l'équivalent formel و ذلك لعدم توفر البديل. فالديك –كما أشرنا سابقا– يدل على القيم الإيجابية نفسها في الثقافتين العربية و الفرنسية، و لهذا يتضح لنا جليا أن المترجم كان شديد الإلتصاق بالرمزية الحيوانية للنص الأصل. و لكنه من وجهة نظر ثقافية، قد تجاهل نظرة الفرنسي إلى الأشياء حين حذف كلمة « ***vieux*** » و التي تعني "***العجوز***"، و لكن اختيار الشاعر لها في النص الأصل كان لغاية أخرى و هي الإيحاء إلى حكمة الديك و فطنته و ذكائه. فالفرنسي حين يضيف لفظ "***العجوز***" على اسم، فهو يريد بها الإشارة إلى للحكمة و الرؤية المعمقة للأشياء، و ليس للحديث عن السن الحقيقي. و عليه، توجب على المترجم القول: " ***قد كان بأعلى الشجرة ديك حكيم***" أو " ***الديك الحكيم قد كان بأعلى الشجرة***" للضرورة الشعرية.

كما أن المترجم قد حذف ترجمة كلمتين في غاية الأهمية و هما صفتي « ***adroit*** » و « ***matois*** » اللتين أوردهما الشاعر في النص الأصل من أجل وصف "***حذاقة***" الديك و"***مكره***" والتي قصد بهما الشاعر الحذاقة و المكر الإيجابيين اللذين يوحيان ب "***الحكمة والفطنة***" و ليس المكر أو الخبث الخادع المعروف عن الثعلب. و تعرف هذه التقنية بالإضمار implicitation، و التي" تقضي بإلغاء دقائق دلاليّة مذكورة في النّص المصدر لأنها تفهم لاحقا من السياق المعرفي للقصة أو المناسبة المشار إليها في الترجمة" . و لكن مثل هذا الإجراء غير مستحب في هذا المقام بل و يضر به، إذ أن الإضمار هنا حذف تفصيلا مهما حول شخصية الديك، وأدى بالمترجم إلى الوقوع في فخ الخيانة، ولهذا كان

---

[1]**محمد بن عبد الرحمن المباركفوري، تحفة الأحوذي، دار الكتب العلمية، الجزء الثاني، بيروت، لبنان، 2014، ص 300.**

[2]**أبي سعد منصور بن الحسين الآبي ، من نثر الدر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، المجلد 4، 1997 ، 45.**

يجدر بالمترجم أخذ الصفتين بعين الإعتبار نظرا لأهميتهما و ترجمتهما كالتالي: ***"قد كان بأعلى الشجرة ديك حذق و ماكر"*** .

الرموز	***الترجمة المقترحة في الخرافة***
« Frère, dit ***un renard,***	فجاءه ***الثعلب*** يوما فأخبره

أما عن الثعلب، فيقول الدّميريّ في شأنه: " و الثّعلب سبع جبان، مستضعف ذو مكر وخديعة، لكنّه لفرط الخبث و الخديعة يجري مع كبار السّباع". فقد ارتبط اسم الثّعلب بالمكر و الدّهاء منذ القدم؛ لذلك قالت العرب في الأمثال:(أروغ من ثعلب) و (كالثّعلب المكّار) و(أعجز عن الشيء من الثعلب عن العنقود). [1]

أما فيما يخص الترجمة، فقد عمد المترجم إلى ايجاد المكافئ الشكلي نفسه لكلمة ***« renard »*** في اللغة العربية و هو ***"الثعلب"***، و هي الظاهرة نفسها المعروفة بالترجمة الحرفية Traduction littérale ، و التي تعتبر تقنية ناجعة في هذه الحالة. إذ نلاحظ من خلال الخرافة و ترجمتها بأنّ كلاّ من الثّعلب العربيّ و الثّعلب الفرنسيّ هو رمز للدّهاء و الخداع و أي حيوان اخر لا يمكن أن يكون له الأثر نفسه في النص الهدف أو أن يوحي بالرمزية ذاتها التي أوحى لها الثعلب في النص الأصل، بالرغم من أن الديك كان أكبر منه ذكاء و حكمة في هذه القصة.

الرموز	***الترجمة المقترحة في الخرافة***
Je vois ***deux lévriers***, Qui, je m'assure, sont courriers	وها أرى ***كلبين مقبلين*** عسى يكونان بساعيين

لقد ذكر الشاعر في النص الأصل على لسان الديك ***« deux lévriers »*** أي ***"كلبا الصيد"*** أو ***"كلبا السلوقي"*** ، اللذان اختارهما الديك لإخافة الثعلب الذي فر هاربا لمجرد

---

[1]- الشيخ كمال الدين الدميري، حياة الحيوان الكبرى، المكتبة العصرية، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي، بيروت، لبنان، 2008، ج 01 ، ص277.

السماع بوصولهما، غير أن المترجم قابل المترجم كلمة « ***lévriers*** » ب ″ ***كلبين***″ و التي هي في الحقيقة ترجمة غير صحيحة أبدا. ففي الفرنسية، تقابل كلمة *″الكلب″* ب لفظ « ***chien*** » و ليس « ***lévrier*** » ، و لهذا وجب على المترجم اختيار كلمة ″***كلب السلوقي***″ أو ″***كلب الصيد***″ و الذي اختاره الشاعر في خرافته أصلا لأنه الوحيد الذي يخيف الثعلب لأنه غالبا ما يعيش مع الإنسان و يرافقه أثناء الصيد. و الترجمة الصحيحة هنا تكون: ″ ***و ها أرى كلبا صيد مقبلين***″، حتى أن هذه الترجمة كانت لتتناسب مع الثقافة العربية المستهدفة. ذلك أن أصول ″***كلب السلوقي***″ تنحدر من الدول العربية في شمال إفريقيا و لطالما عرف على أنه حيوان عربي[1].

2-رموز الإنسان:

الرموز	***الترجمة المقترحة في الخرافة***
/	/

لم يأت الشاعر على ذكر أي رمز إنساني في هذه الخرافة.

3-رموز أخرى:

الرموز	***الترجمة المقترحة في الخرافة***
Nous ne sommes plus en ***querelle***	قد شاع فينا ***الصلح والأمانة***
Adieu, dit le renard, ma traite est longue à faire	وقال ***عن اذنك*** ياديك الخلا

أراد الشاعر الفرنسي لافونتين من خلال لفظ « ***querelle*** » والذي يعني ″***الشجار***″ أن يرمز إلى الصراع الأبدي بين الديك و الثعلب و العلاقة المتوترة بينهم. فالشجار أو الخصام

[1] موسوعة ويكيبيديا، https://ar.wikipedia.org/wiki/سلوقي، بتاريخ 23-11-2016، في الساعة: 21:46.

هو خلاف مؤقت بين شخصين لسبب معين، و هذا ليس مقصد الشاعر، بل أراد من خلال هذه الكلمة أن يرمز إلى دوام الصراع بين الحيوانين و أبديته. أما عن ترجمته، فقد لجأ المترجم إلى نوع من تقنيات الترجمة الحرة، و هي الإبدال Transposition ، حيث قام بعكس وضعية التعبير في اللغة العربية من خلال إبدال النفي بالإثبات. فالجملة التي وردت فيها كلمة الشجار أو الخلاف في النص الأصل تعني: ***"لم نعد في خلاف"***، و هو ما استبدله المترجم ب ***"قد شاع فينا الصلح و الأمانة"***. و في هذه الحالة، يعتبر الإبدال اختياريا و ليس اجباريا، ذلك أنه كان بامكان المترجم الحفاظ على الجملة منفية دون أن يغير ذلك في المعنى شيأ.

أما عن كلمة « ***adieu*** » والتي تعني ***"وداعا"***، فهي نوع من التحية التي يرمز بها الفرنسيون إلى نهاية اللقاء مع شخص أو فراقه لمدة طويلة، و هناك من يستعمل هذا اللفظ تحيةً عند الوصول أيضا عوضا عن "صباح الخير" أو "مرحبا". غير أن المترجم قد قابله في اللغة العربية بكلمة "عن إذنك" بدل "وداعا" معتمدا تقنية التصرف أو التكييف Adaptation حسب الثقافة المستهدفة. ففي الثقافة العربية، تعني كلمة "وداع" (توديع المسافر أو تبادل الأشخاص عبارات السَّلام في طريق الافتراق إلى وقت قد يكون طويلاً) و هو المعنى نفسه الذي تدل عليه في اللغة الفرنسية، و لكن اختيار المترجم لعبارة "عن إذنك" كان متعمدا قصد إضفاء اللمسة العربية في إلقاء التحية، فهي عبارة أكثر تداولا و استعمالا عند الاستأذان في ترك شخص أو محاولة السؤال عن شيء محدد من عبارة "وداعا".

النموذج الثالث: la cigale et la fourmi

La Cigale, ayant chanté
Tout l'été,
Se trouva fort dépourvue
Quand la bise fut venue :
Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau.
Elle alla crier famine
Chez la Fourmi sa voisine,
La priant de lui prêter
Quelque grain pour subsister
Jusqu'à la saison nouvelle.
"Je vous paierai, lui dit-elle,
Avant l'Oût, foi d'animal,
Intérêt et principal. "
La Fourmi n'est pas prêteuse :
C'est là son moindre défaut.
Que faisiez-vous au temps chaud ?
Dit-elle à cette emprunteuse.
– Nuit et jour à tout venant
Je chantais, ne vous déplaise.
– Vous chantiez ? j'en suis fort aise.
Eh bien! dansez maintenant.

الصرار و النملة لمحمد عثمان جلال:

حكاية موضوعها ***صرّارُ*** أودى به الجوع والإضطرارُ
وكان قضى الصيف في الغناء وما سعى في ذخرةِ الشتاءِ
وحين جاء زمن الثليج ومنع القوم من الخروج
شاهد بيته بلا مؤونه فراح يوماً يطلب المعونه
وقال للنملة:أنت جارتى ما لي سواك في قضاء حاجتي
هل تصنعين معيَ المعروفا.. لاذقت من أيامنا صروفا..
وتقرضينني صواعًا غلّه وطبقا، ومتردّا، وحلّه
فإن أتى الصيف فقبل الصبح أردها عليك،غير الربح
قالت له النملة وهي تجري: عذرك يا مسكين مثل عذري
ماذا فعلت في حصيدٍ قد مضى؟ قال لها:كان زمان وانقضى!
قالت:وما ادخرت فيه للشتا قال لها،مستهزئا،مُنَكتا..
:كنت أغني للحمير القُمّص! قالت له:يا صاحبي الآن ارقص!
واعلم بأن السعي في الذخير يدفع كلَّ غُمة، وحيره
والدرهم الأبيض وهو في يدي ينفعني في كلّ يومِ أسود!

تروي هذه الخرافة حكاية نملة كدت و اجتهدت في العمل طوال الصيف حتى تدخر قوت الشتاء، فكانت عبرة للناس حتى يكدوا و يعملوا في الصغر مستفيدين من ذلك في الكبر، متفادين بذلك مصير الصرار الذي أخذ في الغناء طوال الصيف، مستمتعا بالغناء و أشعة الشمس، تاركا نفسه للكسل، ليجد نفسه في اخر المطاف دون قوت محروما وجائعا لا يملك أية مؤونة لمواجهة برد الشتاء القارص حيث ذهب لجارته النملة ، متضرعا لإقتراض بعض الحبوب لسد حالة جوعه. و قد أقسم الصرار بحياة الحيوانات أنه سيدفع أو يرد لها ما أقرضته مع فوائده، ولكن النملة رفضت ذلك و سبب هذا الرفض أن الصرار لم يدخر من طَعام الصيف لعوزته إليه في الشتاء.

كما أن عملية الإقتراض هذه التي حدثنا عنها لافونتين في هذه الحكاية، ترمز إلى مظاهر الفساد الإقتصادي و المالي الذي عايشه آنذاك في القرن السابع عشر.

الرموز المستخدمة في الخرافة:

1-رموز الحيوانات:

الرموز	***الترجمة المقترحة في الخرافة***
La Cigale, ayant chanté Tout l'été, Se trouva fort dépourvue Quand la bise fut venue :	حكاية موضوعها ***صرَّارُ*** أودى به الجوع والإضطرار وكان قضى الصيف في الغناء وما سعى في ذُخرة الشتاءِ

لقد قابل المترجم كلمة « la cigale » بمكافئها في اللغة العربية وهو "الصرصور"، و بهذه الطريقة، يبدو أن المترجم قد حافظ على الرمزية ذاتها التي أرادها الشاعر في خرافته الأصلية، و هي دلالة هذه الحشرة على الكسل و الإستهتار، كما يوحي الصرصور بذلك النوع من البشر اللامبالي و الذي لا يفكر بالمستقبل و لا يخطط له. و في حالات أخرى

غير التي أرادها الشاعر هنا، يرمز الصرصور إلى القذارة و الإشمئزاز و التقزز نظرا لطبيعة شكله و الأماكن التي يعيش فيها و كذا شعور الكثير من الناس بالخوف من لمسه أو مجرد رؤيته، كما يدل على تحقير و تصغير الناس كما في العبارة المتداولة كثيرا: (أسحقك أو أدوس عليك كالصرصور). غير أن ترجمته للعبارة التي ورد فيها ذكر الصرصور قد اعتمدت تقنية التطويع Modulation ، حيث إن الشاعر في النص الأصل قد عبر عن سبب معاناة الصرصور من الجوع بقدوم الشتاء و هو غناءه طوال الصيف بدل العمل و التخزين قائلا: " ***بعد أن غنى الصرار طوال الصيف*** (السبب)، ***وجد نفسه محروما بقدوم الشتاء البارد*** (النتيجة)". أما المترجم فقد حافظ على دلالة الجملة نفسها، ولكنه غير في ترجمته حيث أنه ذكر النتيجة قبل ذكر السبب فقال:

" ***حكاية موضوعها صرَّارُ أودى به الجوع والإضطرار*** (النتيجة)

وكان قضى الصيف في الغناء وما سعى في ذُخرة الشتاءِ" (السبب)

والتغيير يكون على عدة مستويات كتغيير النتيجة بالسبب وتغيير الكل بالجزء وتغيير المجرد بالحقيقة، و بالتالي يمكننا القول بأن تبني الشاعر لتقنية التطويع كان في محله حين غيَر السبب بالنتيجة، ذلك أن الترجمة الحرفية أو الدلالية لا غبار عليها من الناحية التركيبية، غير أن التطويع يتلائم أكثر مع عبقرية اللغة العربية و ثقافتها.

الرموز	***الترجمة المقترحة في الخرافة***
Elle alla crier famine Chez ***la Fourmi*** sa voisine,	فراح يوماً يطلب المعونه وقال ***للنملة***: أنت جارتى ما لي سواك في قضاء حاجتي

وقع اختيار المترجم على الحيوان أو الحشرة نفسها « ***la fourmi*** » و هي "***النملة***"، و التي ترمز عموما إلى العيش المنظّم والعمل الجماعي والتدبير والتي تجمع زاد الشّتاء في الصّيف. كما تدل النملة على القوة التي ترفع ثمان أضعاف وزنها، ويضرب لمن له هذه

الصفات في السّعي والمثابرة فهي تعمل في الصّيف لتجني في الشّتاء، ويقال أيضاً (أضبط من نملة) و(أجمع من نملة) و(أحرص من نملة) و(أقوى من نملة) و(جاؤا مثل النّمل) أي بكثرة عددهم[1]. و قد ذكر النمل في القرآن الكريم بصفات ايجابية، حيث يحكي لنا الحق سبحانه وتعالى قصة النملة التي شاهدت سيدنا سليمان –عليه السلام– وجنوده وهم يجتازون الوادي الذي تعيش فيه، فما كان منها إلا أن طلبت من رفاقها أن يدخلوا مساكنهم تحت سطح الأرض حتى لا تدوسهم الأقدام، حيث يقول الحق سبحانه وتعالى: ﴿**حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِي النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ**﴾[2]. وفي آية أخرى يبين لنا المولى عزَ وجلَ أن هذه المخلوقات التي خلقها اللّه وسخرها لنا ما هي ألا أمم أمثالنا لها نظامها وحياتها، وتخطيطها ومعيشتها ولغتها، قال تعالى: ﴿**وَمَا مِن دَآبَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلاَ طَائِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلاَّ أُمَمٌ أَمْثَالُكُم مَّا فَرَّطْنَا فِي الكِتَابِ مِن شَيْءٍ ثُمَّ إِلَى رَبِّهِمْ يُحْشَرُونَ**﴾[3]

عبر لافونتين في النص الأصل عن النملة التي أتاها الصرار طالبا المساعدة قائلا:

« Elle alla crier famine Chez ***la Fourmi*** sa voisine »

بمعنى: "***راح الصرار يتضور جوعا عند جارته النملة***"، غير أن المترجم عبر عن هذه الفكرة كالتالي:" ***فراح يوماً يطلب المعونه وقال للنملة: أنت جارتي ما لي سواك في قضاء حاجتي***". من هنا يتبين لنا بوضوح أن النص العربي أطول من النص الفرنسي ويحوي عددا أكبر من الكلمات و السبب في ذلك رغبة المترجم في التركيز على النملة في حد ذاتها و التأكيد على أن مصير الصرار في العيش أو التضور جوعا أصبح بين يديها، وهذه التقنية معروفة باسم التتمير Etoffement. و عليه فإن لجوء المترجم إلى هذه التقنية لم يضر بالمعنى، بل كان مستحبا لأن اللغة العربية تميل بطبعها إلى الشرح و الإطناب في الكلام.

1أبي سعد منصور بن الحسين الآبي، من نثر الدر، ص75.

2سورة النمل، الآية 18، برواية حفص عن عاصم (بالرسم العثماني).

3سورة الأنعام، الآية 38، برواية حفص عن عاصم (بالرسم العثماني).

2-رموز الإنسان:

الرموز	***الترجمة المقترحة في الخرافة***
/	/

لم يستخدم الشاعر أي رمز إنساني في هذه الخرافة.

3-رموز أخرى:

الرموز	***الترجمة المقترحة في الخرافة***
Eh bien! Dansez maintenant Que faisiez-vous au temps chaud ? Dit-elle à cette emprunteuse.	قالت له: ***يا صاحبي الآن ارقص!*** واعلم بأن السعي في الذخيره يدفع كلَّ غُمة، وحيره والدرهم الأبيض وهو في يدي ينفعني في كلّ يومِ أسود

يرمز الفرنسيون في كلامهم بعبارة « **eh bien !** » و التي تعني "**حسنا إذن**" أو "**طيب**"، إلى الكثير من الحالات النفسية مثل الإعجاب admiration أو المفاجأة surprise أو التردد hésitation أو الفرحة joie أو التشجيع encouragement أو السخرية sarcasme[1] ، و التي لا يمكن أن يتحدد معناها سوى من سياق الكلام. و استخدامها في القصيدة من طرف الشاعر كان للإيحاء إلى تعجب النملة من وقاحة الصرار و السخرية منه في آن واحد. أما فيما يخص الترجمة، فقد اعتمد المترجم في نقل هذه العبارة إلى اللغة العربية على تقنية التصرف Adaptation ، و هي تقنية تعتمد على ترجمة الكلمة بما

[1] **Dictionnaire Larousse, Paris, Ed, Larousse-Bordas, 2005, P 431.**

يتناسب مع خصوصيات الثقافة المستقبلة. و بالتالي، فقد فضل المترجم مراعاة قارئ النص الهدف من خلال تكييف العبارة وفق المعايير العربية للتعبير بدلا من نقلها حرفيا مستخدما عبارة: "**يا صاحبي**" . غير أن الترجمة الحرفية لهذه العبارة كانت لتعطي دلالة أصح و تكون أكثر أمانة في نقل المعنى، فالمترجم حين حاول تكييف هذه العبارة مع الثقافة المستقبلة لم يحافظ على السخرية التي أرادها الشاعر لافونتين في النص الأصل. فكان لإستعمال عبارة يا صاحبي نوع من الشفقة و التأسف بدل السخرية، و لهذا كانت أحسن طريقة لترجمتها هي الحرفية كما يلي: "**حسنا إذن ارقص الآن.**"

يمكننا أن نلاحظ من خلال كل ما سبق بأن المترجم محمد عثمان جلال قد انتهج في ترجمته لخرافات لافونتين نوعين من الترجمة:

- **الترجمة الحرفية** : حين يتعلق الأمر باختيار الحيوانات بكل ما تحمله من رمزية، فكان لابد من اعتماد الترجمة الحرفية أو مقابلة كل حيوان في الثقافة الفرنسية بنظيره في الثقافة العربية. ذلك أن الحيوانات عموما توحي بالرموز ذاتها في أغلب ثقافات العالم إن لم نقل كلها. فالثعلب رمز المكر و الدهاء عند الأوربيين و العرب و حتى الصينيين، و الأسد رمز للقوة و الجبروت ، و الدجاجة رمز للعطاء الوفير، و الحمار رمز للغباء و الإستغلال والنملة رمز للجهد و العمل الدؤوب و التفكير في المستقبل.... و غيرها من الرموز العديدة التي توحي إلى أشياء مختلفة اتفقت عليها الشعوب منذ القدم فخّصت كل حيوان برمزيته.
- **الترجمة الحرة:** حين يتعلق الأمر بنقل الخصوصيات اللغوية و الثقافية للغة العربية، فقد تنوعت الإستراتيجيات الترجمية التي لجأ إليها المترجم بين الإبدال و التطويع و الحذف والتتمير و التكييف و الإضمار. و يمكن أن نرد ذلك إلى الأسباب التالية:

-اتخاذ المترجم المعنى أولى اهتماماته، مما حتم عليه التصرف في الكلمات و أساليب التعبير وجعله يحيد عن الحرفية، و قد عبر أنطوان برمان عن هذه الظاهرة قائلا:

« Oui la fidélité au sens est obligatoirement une infidélité à la lettre. »[1]

بمعنى " ***إن الوفاء للمعنى بالضرورة خيانة للحرف.*** " (ترجمتنا)

-اعتماده على خرافات لافونتين كقاعدة أساس للإنطلاق في محاكاة هذا الفن الضارب في القدم و هو الخرافة، ليكّيفها حسب ثقافة القارئ العربي و يطّبعها باللمسة العربية عامة والمصرية خاصة.

---

[1] **BERMAN, Antoine. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. Seuil, Paris,1999. P 33**

–لقد أثبت محمد عثمان جلال جدارته بوصفه مترجما من خلال ترجمته لخرافات لافونتن الفرنسية، كما بيّن اتقانه للغتين العربية و الفرنسية و معرفته الواسعة بثقافة اللغتين المترجم منها والمترجم إليها، فالترجمة ليست مجرد عملية نقل جوانب لسانية فحسب، و إنما انعكاس لخصائص ثقافية و حضارية على حد سواء. إذ يتضح للقارئ منذ الوهلة الأولى أن رغبة هذا المترجم لم تكن ترجمة خرافات لافونتين فقط بالرغم من كونه سباقا إلى هذا الفن، و إنما كان سعيه منذ البداية إلى جعل الخرافة ثقافة عربية إسلامية. و هو ما يظهر من خلال استخدامه للعديد من المصطلحات العربية ذات الإيحاء الديني أو اللمسة المصرية من أجل أن يخلف أثرا في نفوس القراء من شأنه أن يكافئ الأثر الذي أحدثه الشاعر لافونتين في نفوس الفرنسيين. كما أن جمهور المترجم قد اختلف عن جمهور الشاعر لافونتين، فالمترجم كان يتوجه في أغلب الأحيان إلى شريحة الأطفال، مما أوجب عليه إعادة صياغة خرافاته من وجهة نظر لغوية و سوسيولغوية مختلفة عن نظيرتها الأصلية بما يتناسب و قدرتهم على الاستيعاب وفهم العبر و استخلاص الدروس الأخلاقية.

ولا ننسى العامل اللغوي، فخصائص اللغة العربية الشعرية التي تختلف كليا عن خصائص اللغة الفرنسية الشعرية تحتم على المترجم أن يتصرف في ترجمته سواء من ناحية الشكل أو المضمون. فهو دائم السعي إلى الحفاظ على وزن القصيدة وقافيتها في اللغة العربية، مما يفرض عليه عدم الالتزام بما جاء ي القصيدة الأصلية سواء أكان ذلك بالحذف أو الإضافة.

كل هذه الجهود التي سعى المترجم إلى تحقيقها تلخص لنا جوهر التصرف في الترجمة أو ما يعرف بالترجمة الحرة التي كان اعتمادها أكبر بكثير من اعتماد الترجمة الحرفية.

الخاتمة

الخاتمة

تعتبر الخرافة جنسا أدبيا خاصا من نوعه، فهي تحمل في طياتها التثقيف و المتعة الفنية والأدبية على حد سواء، كما أنها نوع شعري و قصصي في الوقت نفسه. فهي تسرد حكايات على لسان الحيوان و الإنسان و الجماد لتجعل منهم رموزا لأشياء أخرى مخفية، أي أنها تختص بالرمزية و اللامباشرة في التعبير. ولربما كانت خرافات لافونتين من أقدم الخرافات وأكثرها شهرة و براعة على الإطلاق، فقد أظهر فيها نوعا خاصا من المهارة الفنية في السرد على لسان الحيوان في قالب شعري، و أثبت من خلالها قدرته على لمس الواقع و الإحساس بالمجتمع الإنساني من خلال سعيه في توعيته و تثقيفه. فأمست خصائص مثل رمزية الحيوانات و كذا الفرق الشاسع بين خصوصيات الشعر العربي و الشعر الفرنسي و غيرها من الخصائص، أمست في حد ذاتها صعوبات و تحديات تواجه مترجم الخرافة.

و اتضح لنا من خلال الدراسة التطبيقية أن المترجم لم يجد عن غير التصرف سبيلا في سعيه لترجمة هذا النوع الأدبي إلى اللغة العربية. فالبرغم من اعتماده على الترجمة الحرفية في نقل الرموز الحيوانية بين الحين و الآخر، كانت تقنيات الترجمة الحرة هي الوسيلة الأنجع و الأكثر أمانة و حضورا في ترجمة الرموز الأخرى مثل التطويع و الإبدال و التكييف والتتمير و الحذف و الإضمار.

لقد توصلنا من خلال هذا البحث إلى عدة نتائج، تخللت بعضها في ثناياه والبعض الآخر هو كالأتي:

- أن الخرافة ليست غريبة عن الساحة العربية بل قد وجدناها في تراثنا الأدبي سابقاً لا سيّما في كتاب كليلة و دمنة.
- أن الشاعر لافونتين ليس سبّاقا إلى هذا الفن، فقد استلهم مواضيعه و أفكاره من خرافات ايزوب اليوناني و فيدروس الروماني و لكنه رائد الخرافة لأنه جاء بالقالب الفني المتميز لها و جعلها فنا قائما بذاته.

الخاتمة

- أن الترجمة لا تمكن في مقابلة الكلمات و العبارات بمرادفاتها فحسب، و إنما فن يتطلب من المترجم اتقانا كبيرا للغتين المترجم منها و إليها بالإضافة إلى اطلاعه الواسع على ثقافة اللغة المستهدفة بكل ما تشمله مثل نظرتها إلى العالم و طريقة التعبير.
- أن ترجمة النصوص الأدبية بشكل عام و الخرافة بشكل خاص، هي أن يكون المترجم ملمًا إلماما كبيرا باللغتين اللغة الأصل واللغة الهدف وأن يكون ملمًا أيضا بالثقافة الخاصة بكل لغة آخذًا في الحسبان العوامل اللسانية والاجتماعية والسياسية المتعلقة بكاتب النص الأدبي وأن يكون ذا حس فني مرهف. وهذا لا يعني بالقوة أن يكون المترجم أديبا بل أن تكون كتاباته تتجه بأسلوب صحيح وسليم ومتفقة و النص الأصلي ومتفاديًا أخطاء الترجمة. إلى جانب أن عملية الاهتمام والإلمام بالموقف والسياق تساعدان على وضع النص في سياقه الأصلي كي يتسنى فهم العوامل الثقافية والبيئية والسياسية المؤثرة في النص و إدراكها.
- أن ترجمة الرموز في الخرافة ليس بالأمر الهيّن، فالرمز نوع خاص من الإيحاء يتطلب مهارة لغوية كبيرة و قدرة فنية على الفهم و التأويل من أجل نقلها لقارئ النص الهدف.
- على المترجم أن يضع نصب عينيه ما تحويه الخرافة من أساليب بيانية وبلاغية وأن يعمل على إظهارها في الترجمة حرصًا منه على الأمانة الأدبية التي يجب أن يتصف بها كل مترجم.
- أن رؤية كل مترجم للنص وتصوره للسياق هما اللذان يحددان معايير اختيار المفردات. فالترجمة الحرفية للرموز تكون في بعض الأحيان أسلم من المغامرة باستحداث رموز أخرى أو البحث عنها في اللغة المستهدفة لإيجاد المكافئ لتلك الموجودة في اللغة الأصلية ولكن بفطنة المترجم وبراعته وتمرسه في حقل الترجمة

يستطيع أن يحافظ على رونق الأصل ويحقق شروط الترجمة الأدبية وعلى رأسها الأمانة في النقل.

- إنَّ التصرف هو استراتيجية في الترجمة الحرة تتمثل في ينظر المترجم بالدرجة الأولى إلى ما يناسب المتلقي في اللغة الهدف وذلك بالحذف أو الإضافة أو التقديم والتأخير حتى تتجلى الصور الفنية التي أرادها الشاعر في النص الأصلي وما يقصده من ورائها. و لهذا وجدنا المترجم محمد عثمان جلال على الرغم من استخدامه لأسلوب الترجمة الحرفية أحيانا كان يلجأ كثيرا إلى أسلوب التطويع و الإبدال و الحذف و الإضمار حتى يسهل تقديم الرمز في الخرافة للقارئ العربي.

و أخيرا، فإننا نأمل أن يكون هذا البحث دافعا و لو كان بسيطا لطلاب الترجمة الذين يرون في ترجمة أو دراسة الخرافة عامة و ترجمة الرموز في الخرافة خاصة مهمة معقدة، كما نأمل أن يكون بحثنا نقطة انطلاق و ركيزة لبحوث أخرى جديدة أعمق و أكثر دقة و غنى.

هذه هي التطلعات الي نطمح لبلوغها من خلال هذا العمل الذي لم يخل من الأخطاء و لم يحط بجوانب الدراسة كلها في موضوع ترجمة الرمز في فن الخرافة، و ذلك لعمق الموضوع و تشعبه من جهة، و لضيق المساحة الي تفرضها منهجية الدراسة من جهة أخرى.

مسرد

المصطلحات

ملحق لبعض المصطلحات و الكلمات التي وردت في البحث.

I. *من الفرنسية إلى العربية:*

المصطلحات باللغة الفرنسية	المصطلحات باللغة العربية
Adaptation	التكييف
Annexion	ادماج
Calque	محاكاة
Ciblistes	أهل الهدف
Composante linguistique	المكون اللساني
Connaissances extralinguistiques	المعارف الغير اللسانية
Connaissances linguistiques	المعارف اللسانية
Contexte	السياق
Contexte cognitif	السياق المعرفي
Compléments cognitifs	المكملات المعرفية
Compréhension	الفهم
Culture	الثقافة
Décentrement	اللامركزية
Déformation	التحريف
Déverbalisation	التجريد اللغوي
Domestication	التدجين
Emprunt	الاقتراض
Equivalence	التكافؤ

Equivalence dynamique	التكافؤ الديناميكي
Equivalence formelle	التكافؤ الشكلي
Etoffement	التتمير
Etrange	الغريب
Etrangeté du texte	غرابة النص
Explicitation	التصريح بالمضمر
Explicite	الصريح
Fidélité	الأمانة
Fidélité abusive	الإفراط في الأمانة
Finalité	الغاية
Grammaire générative	النحو التوليدي
Grammaire transformationnelle	النحو التحويلي
Hypothèses de sens	افتراضات المعنى
Imitation	التقليد
Implicitation	الإضمار
Implicite	المضمر
Interférence linguistique	التداخل اللغوي
Interprétation	التأويل
Intraduisibilité	تعذر الترجمة
Invisibilité du traducteur	شفافية المترجم
Lecture	القراءة

Lettre	الحرف
Littéralité	الحرفية
Littérarité	الأدبية
Message	الرسالة
Modulation	التطويع
Modulation facultative	التطويع الإختياري
Modulation figée	التطويع الإجباري
Mutation	التغيير
Parodie	المحاكاة الساخرة
Pastiche	المحاكاة–النقل عن المصدر
Plagiat	السرقة الأدبية
Pragmatique	التداولية
Réexpression	إعادة الصياغة
Sémantique	علم الدلالة
Sens	المعنى
Socioculturel	السوسيوثقافي
Sourciers	أهل المصدر
Stylistique	الأسلوبية
Symbiose	التعايش
Texte cible	النص الهدف
Texte source	النص الأصل
Théorie interprétative	النظرية التأويلية

Traduction communicationnelle	الترجمة التواصلية
Traduction ethnocentrique	الترجمة الإثنومركزية
Traduction hypertextuelle	الترجمة التفخيمية
Traduction littéraire	الترجمة الأدبية
Traduction littérale	الترجمة الحرفية
Traduction sémantique	الترجمة الدلالية
Traduction simultanée	الترجمة الفورية
Traduisibilité	امكانية الترجمة
Transposition facultative	الإبدال الاختياري
Transposition obligatoire	الإبدال الإجباري

II. من العربية إلى الفرنسية:

المصطلحات باللغة العربية	المصطلحات باللغة الفرنسية
الأدب العربي	La littérature arabe
الأدب الغربي	La littérature occidentale
الإرث الإغريقي	L’héritage grec
الإرث الروماني	L’héritage romain
الإستعارة	La métaphore
الإشارة	Le signal
الإنسان	L’homme
الإيجاز	La concision
الإيحاء	La connotation
باحث ذو نزعة مقارنة	Un comparatiste
البيان	L’éloquence
التهذيب	L’éducation
الثقافة الإسلامية	La culture islamique
الجسم	Le corps
الحيوان	L’animal
الحضور	La présence
الحكاية	Le récit
الخرافة	La fable

Le roman	الرواية
Les romanciers	الروائيون
L’âme	الروح
Le symbole	الرمز
Le symbole mythique	الرمز الأسطوري
Le symbole religieux	الرمز الديني
Le symbole historique	الرمز التاريخي
Le symbole du patrimoine	الرمز التراثي
La symbolique	الرمزية
Le symbolisme arabe	الرمزية العربية
Le symbolisme occidental	الرمزية الغربية
La poésie	الشعر
Les poètes	الشعراء
L’absence	الغياب
L’ambigüité	الغموض
Un fabuliste	قاص على لسان الحيوان
La métonymie	الكناية
L’allégorie	المجاز
Le symbolisme	المدرسة الرمزية
La pièce théâtrale	المسرحية
La musicalité poétique	الموسيقى الشعرية
L’apologue	الموعظة

الملاحق

1) نبذة عن الكاتب "جون دي لافونتين":

هو جان دي لافونتين Jean de La Fontaine علم من أعلام الشعر الفرنسي، عاش في القرن السابع عشر، وعايش نخبة من أدباء فرنسا المشهورين أمثال موليير وراسين وبوالو، الذين كان للافونتين ولهم الأثر البالغ في نهضة الأدب. طرق فنوناً أدبية عديدة ومتنوعة كنظم الشعر في مختلف الأغراض من مدح وهجاء وغزل ورثاء ووصف وشعر ديني وشعر تعليمي، فضلا عن نظم مجموعات من الحكايات والقصص، وألف الخطب والرسائل و حتى التمثيليات والأوبرا. غير أن الفن الذي اقترن باسمه وكان سبب شهرته في العالم أجمع هو فن الخرافة[1]. فأسباب تفوقه في هذا الفن ـ كما يقول المترجمون لأعماله ـ تعود إلى أنه أمضى طفولته وصدر شبابه في مقاطعة شاتو تياري Château–Thierry، إحدى المقاطعات الفرنسية، متجولاً في الغابات الملكية التي كان والده يتولى الإشراف عليها. مما أتاح له العيش في أحضان الطبيعة وتأمل كائناتها، وخاصة الحيوانات التي كان يميل بطبعه إلى مراقبتها في جو شاعري، مما جعله يكتشف موهبته الأدبية التي سعى إلى تطويرها وتنميتها بنفسه. تمكن خلال حياته من دراسة القانون وتخرج من كلية الحقوق، ثم انتقل إلى باريس منبع الثقافة والفكر حيث عاش بلا عمل يخالط أدباء عصره من مثل راسين وموليير وبوالو. وينتقل بين الوجهاء والنبلاء إلى أن لفت إليه الأنظار، وظفر بالتقدير والإعجاب حين طالع أدباء عصره إنتاجه الأدبي المتنوع بين قصائد وخطب رسائل وقصص وتمثيليات، والخرافات على وجه الخصوص[2].

---

[1]- تغريد الشميري، الأثر العربي في خرافات لافونتين، منتدى الايوان العربي، ديسمبر 2011، الساعة 07:11.

[2]–ينظر، المرجع نفسه.

2) نبذة عن المترجم محمد عثمان جلال:

هو محمد بن عثمان بن يوسف الحسيني الجلالي الونائي. ولد في قرية ونا القس (محافظة بني سويف المصرية) ، عاش في مصر و حفظ القرآن الكريم، ثم التحق بمدرسة المبتديان في القاهرة. وقد اختاره رفاعة الطهطاوي لدراسة اللغات الفرنسية والعربية في مدرسة الألسن لما رأى فيه من نبوغ وفطنة، وأتم دراسته فيها. عمل بقلم الترجمة، وانتدب لتعليم اللغة الفرنسية في الديوان الخديوي (1845)، ثم عينه الخديوي إسماعيل رئيسا للمترجمين بديوان البحرية في مدينة الإسكندرية، واختاره الخديوي توفيق رئيسًا لقلم الترجمة بوزارة الداخلية في القاهرة. عين بعدها قاضيًا بالمحاكم المختلطة، وظل فيها حتى سن التقاعد. يعد واحدًا من بناة التحديث في الثقافة العربية، وواحدًا من الذين تقدموا برسالة رفاعة الطهطاوي في الانفتاح على الفكر الغربي والفرنسي خاصة.

فشاعر ومترجم وأديب، شعره الفصيح يلتزم الأوزان الخليلية، ويتنوع بين المدح، والوصف، والتأريخ، والرثاء، والمعارضات، والتهنئة ببعض الأحداث والمناسبات الخاصة في عصره، مما يجعل شعره سجلاً لهذه المرحلة وأحداثها. تراجمه الشعرية عن الفرنسية برع فيها في محاولته المحافظة على أوزان الشعر العربي قدر الإمكان، على أنه قد يقحم في السياق الفصيح كلمة أو عبارة عامية ليضفي على كلامه خصوصية وطرافة. له قصائد وأزجال بالعامية المصرية، تغلب عليها روح الفكاهة، ونقد أوضاع المجتمع في عصره، كما يذكر نقاده، وله من الشعر نحو 600 بيت نشرت في صحف عصره. منحته الحكومة المصرية رتبة المتمايز الرفيعة.[3]

له قصائد نشرتها صحف ومجلات عصره، منها: "في رثاء رفاعة الطهطاوي" و "في رثاء عبدالله أبوالسعود"، صاحب جريدة وادي النيل"، و "في مدح الخديوي توفيق وتهنئة بفيضان النيل". كما له أرجوزة في تاريخ مصر (تصور تاريخ مصر من تولي محمد علي إلى عهد عباس حلمي)، وله إسهام في فن الزجل: "حملين زجل"، أحدهما في الأزهار والآخر في المأكولات، وديوان زجل في الملح والفكاهات. كما ترجم عن الفرنسية شعرًا ديوان «العيون

---

[3]-سيرة الشاعر محمد عثمان جلال، معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر و العشرين، بتاريخ 9-11-2016، الساعة: 22:14. http://www.almoajam.org/poet_details.php?id=6644 .

اليواقظ في الأمثال والحكم والمواعظ» لخرافات لافونتين، طبعت الأولى قبل عام 1854، أما الطبعة الحديثة فكانت عام 1978. وله أرجوزة مترجمة عن الشاعر الفرنسي بوالو سنة 1875م . أما عن الأعمال الأخرى، فله مؤلفات عدة، منها: مسرحية "المخدمين" في فصلين عام (1904) و "السياحة الخديوية في الأقاليم البحرية" عام 1861م ، و "التحفة السنية في لغتي العرب والفرنساوية". كما له ترجمة لأعمال أدبية عن الفرنسية، منها: "عطار الملوك" ترجمة عن الفرنسية 1845 والأربع روايات "في نخب التياترات" و "الروايات المفيدة في علم التراجيدة" مسرحيات لراسين. رواية "الأماني والمنّة في حديث قبول و وردجنة" لبرناردين دي سان بيار (والتي ترجمها المنفلوطي فيما بعد بعنوان "الفضيلة"، توفي بالقاهرة سنة 1889[4].

[4]-**المرجع السابق.**

المصادر و المراجع

I. المصادر:

-القرآن الكريم، المصحف الشريف برواية حفص عن عاصم (بالرسم العثماني)، دار الغد الجديدة للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ط 01، 2007.

-محمد بك عثمان جلال، العيون اليواقظ في الأمثال و المواعظ، مطبعة النيل، مصر ،ط 01، 1906.

-J.De La Fontaine, Préface des Fables, Librairie générale française, ED 41, Paris 2009.

II. المراجع:

أ- باللغة العربية:

المؤلفات:

❖ إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث و المعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة ، ط 1، 1984.

❖ إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر،1991.

❖ ابن منظور ابو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2008، ط 01، مج03.

❖ ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار النهضة، مصر، القاهرة، مصر، ج4 ، 1939.

❖ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيقّ عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، مصر ،1953.

❖أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب اسحاق النديم، الفهرست، تحقيق رضا تجدد، طهران، 1971.

❖أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري : تهذيب اللغة، مادة رمز، تحقيق : أحمد عبد العليم البردوني، مراجعة :علي محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع القاهرة،1967، مصر.

❖أبي سعد منصور بن الحسين الآبي ، من نثر الدر، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، المجلد 4، 1997 .

❖أحمد بن حنبل، المسند، تحقيق العلامة أحمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ، الطبعة الأولى، 1995.

❖إسماعيل السيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المرجان، الكويت، 2000 .

❖أمية حمدان، الرمزية و الرومانتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية، 1981.

❖أ.ل.رانيلا: الماضي المشترك بين العرب و الغرب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1999م.

❖بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، القاهرة، مصر، ج 4، 1937 .

❖الجاحظ، الحيوان، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج 02، 1968.
❖جبرا إبراهيم جبرا ،الرحلة الثامنة ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 1967 .
❖جميل نصيف التكريتي ، المذاهب الأدبية ، دار الشؤون الثقافية، مطابع دار الشؤون، بغداد، 1990.
❖جون دوليلJean Delisle، هنلور لي جاهنكHannelore Lee-Jahnke، مونيك س كورميي Monique CCormie، مصطلحات تعليم الترجمة،Terminologie de la Traduction ، ترجمة وأقلمة جينا أبو فاضل، جرجورة حردان، لينا صادر الفغالي ، هنري عويس، جامعة القديس يوسف، كلية الآداب ، والعلوم الإنسانية، مديرية الترجمة ، بيروت، لبنان،2002 .
❖حسيب الحلوي، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، المنظمة العامة لمكتبة الاسكندرية، الجزء3 ، ط 2، 1956.
❖خير الدين الزركلي، موسوعة الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت ،1980.
❖داود سلوم، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، مؤسسة المختار، القاهرة ، ط1،2003.
❖دانيل هنري باجو، الأدب العام المقارن، ترجمة غسان السيد، إتحاد الكتاب العرب، 1997.
❖درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي الحديث، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1958 .

❖راميل يعقوب و آخرون، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987 .
❖الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2004.
❖سلمى الجيوشي، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات12، الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2001.
❖شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001.
❖عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، شركة الأمل للطباعة و النشر، القاهرة 1997.
❖عبد الرحمن القعود، الابهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، العدد 279، الكويت، 2002.
❖عبد الرزاق حميدة، قصص الحيوان في الأدب العربي، مكتبة لسان العرب، القاهرة، 1951.
❖عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1958 .
❖عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلم لغتي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2002.
❖عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ، لبنان ،1978 .

❖ عبد الله بن المقفع، كليلة و دمنة، دار العالم العربي للنشر، ترجمة و تحقيق عبد الوهاب عزام، ط1، 2014.

❖ عبد الناصر محمد نوري عبد القادر، الأسطورة و علم الأساطير عن الموسوعة البريطانية ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

❖ عبد الهادي عبد الرحمن، سحر الرمز مختارات في الرمزية والأسطورة مقاربة وترجمة، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ،اللاذقية ، ط1، 1994.

❖ عز الدين منصور، دراسات نقدية و نماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1985.

❖ علي درويش، دراسات في الأدب الفرنسي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1973.

❖ علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، نهضة مصر، الطبعة الثالثة، 2004م.

❖ عماد حاتم، مدخل الى تاريخ الآداب الأوربية، الدار العربية للكتاب، بيروت، ط 02،1984.

❖ فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكسون، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1 .

❖ قاسم الشواف، ديوان الأساطير، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

❖ قدامة بن جعفر البغدادي، نقد النثر، تحقيق – عبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية عن الطبعة المصرية القديمة، 1969.

❖كمال الدّين الدّميريّ، حياة الحيوان الكبرى، المكتبة العصرية، تحقيق محمّد عبد القادر –الفاضليّ، بيروت، لبنان، ج01 ، 2008.

❖لوك بنوا، إشارات رموز و أساطير، ت/ فايز كمنقش، عويدات للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط 01،2001.

❖ماريان لودورير، دانيكا سيليسكوفيتش، التأويل سبيلا إلى الترجمة، ترجمة فايزة القاسم، ، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2009.

❖مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة للطبع و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

❖محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري، الجامع المسند الصحيح المختصر، دار طوق النجاة للنشر، بيروت، ط1، 2001.

❖محمد بن عبد الرحمن المباركفوري، تحفة الأحوذي، دار الكتب العلمية، الجزء الثاني، بيروت، لبنان، 2014.

❖محمد التونجي :المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ج2 ، ط 2، 1999.

❖محمد الديداوي، الترجمة و التواصل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

❖محمد رضا، تاريخ الإنسانية و أبطالها، المكتبة العصرية، بيروت، 2003.

❖محمد عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية و التطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997.

❖محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت لبنان، ط3، 1983.

❖محمد فتوح احمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، 1977.

❖محمد الكندي، الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث، السّيّاب، نازك، البيّاتي، دار الكتاب الجديدة، المتّحدة، ط1، بيروت 2003.

❖محمد مبارك ، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق ، وزارة الاعلام ، بغداد، ط 1، 1970.

❖محمد مندور، الأدب و مذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، 1979.

❖مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة،1958.

❖موهوب مصطفاى، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

❖نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، مصر، ط 1، 2003.

❖نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط 2، 1974.

❖نفوسة زكرياء سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 2014.

الرسائل الجامعية:

- ❖البصير محمد، الرمز الفني في الرواية العربية المعاصرة، دكتوراه دولة غير منشورة، معهد اللغة العربية، جامعة الجزائر، 1993 .
- ❖حسن عبد عودة حميدي الخاقاني، الترميز في شعر البياتي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية و آدابها، كلية الاداب، جامعة الكوفة، العراق، 2006.
- ❖زبيدة بوغواص، الرمز في مسرح عز الدين جلاوجي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010-2011.
- ❖شيخ خليل خالدة ، الرمز في أدب غسان كنفاني القصصي، أطروحة دكتوراه من الدراجة الثالثة غير منشورة، معهد اللغة العربية، جامعة الجزائر، 1986.
- ❖نعماني حفصة، أخطاء الطلبة أثناء الترجمة من الإنجليزية إلى العربية، دراسة تطبيقية وتحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الترجمة، جامعة الجزائر،1998.

المقالات و المجلات:

- ❖تغريد الشميري، الأثر العربي في خرافات لافونتين، منتدى الإيوان اللغوي، ديسمبر 2011.
- ❖جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، جامعة ديالي، كلية القانون و العلوم السياسية، 2011، العدد الثاني و الخمسون.

❖محمد العمامي،التداولية منهج يدرس العلاقات الموجودة بين اللغة و مستعمليها، مجلة السيميائيات، جامعة وهران، الجزائر، 2005.

القواميس:

❖القاموس: فرنسي/ عربي، محمد سعيد و F.S.Alwan و G.L.Simone، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 2004.

❖المورد، قاموس إنجليزي/عربي، منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت. 1993.

ب- الأجنبية:

Ouvrages:

❖ Berman Antoine,L'épreuve de l'étranger , Gallimard, Paris, 1984.

❖ Berman Antoine,La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Ed.Seuil , 1991.

❖ Berman Antoine, Pour une critique des traductions : John Donne. Gallimard, Paris, 1995.

❖ Cazenave Michel, Encyclopédie des symboles, Librairie Générale Française, Paris, 1996.

❖ Jakopson Roman, Essais de linguistique générale, Edition de Minuit, Paris, 1963.

❖ Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands, 2003.

❖ Ladmiral Jean-René, Le traducteur et l'ordinateur , Languages,vol. 28 ,1994.

❖ Ladmiral Jean-René, Lever le rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles, Palimpsestes, De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation, n° 16, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004.

❖ Ladmiral Jean-René,Traduire :théorèmes pour la traduction , Paris,Gallimard, 1994.

❖ Meschonic Henri , Pour la Poétique de la Traduction, vol 2, Gallimard, Paris, 1973.

❖ Mounin George, Linguistique et Traduction, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976.

❖ Newmark Peter, A Textbook of Translation, Prentice-Hall International Longman, New Jersey, 1987.

❖ Newmark Peter, Approaches to Translation, Oxford and New York : Pergamon,1981.

- Nida Eugène Albert, Taber Charles R,The theory and practice of translation, Leiden, E.J. Brill, 1969.
- Orieux Jean, La Fontaine ou la vie est un conte, ED, Flammarion ,Paris 1976.
- SEIESKOVITCH Danica et LEDERER Marianne, Interpréter pour Traduire, Paris, Hachette Edition, Paris, 2001.
- Venuti Laurence, The translator's invisibility, London, Routedge, 1999.
- Vinay J.P.et. Darbelnet,J. Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais, 4ème édition ,Didier,Paris, 1972.

<u>Dictionnaires :</u>

- Dictionnaire Larousse, Paris, Ed, Larousse-Bordas, 2005.

المواقع الإلكترونية و المدونات:

❖ *الموسوعة الإلكترونية أونيفارساليس:*

http://www.universalis.fr

❖ *الموسوعة الإلكترونية ويكيبيديا:*

www.wikipédia.org

❖ معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر و العشرين:

www.almoajam.org

❖ منتدى المعرفة:

www.marefa.org/index.php

❖ Le Blog de Thierno Ly :

www.thiethielino.over-blog.com

❖ Poétique française, citations sur la poésie :

www.etudes-litteraires.com/poesie-citations.php.

الفهرس

Abstract

Translation of the symbol in the fable genre

The case of the (Fables De La Fontaine)

To know the other is to know how he sees the world and how to interpret this vision into words. This is why literature is considered as the most powerful mean for the transmission of human knowledge between the world's civilizations, because it allows individuals to flourish on cultures around the world.

Driven by the curiosity to know, man adopted translation to discover the different cultures of the world. In fact, it is thanks to translation that countless masterpieces have travelled from one culture to another and important works have been translated into all fields: science, history, literature, philosophy.

However, the "fable" was the most famous and most translated of the literary genres. The fable consists of a poetic story often written in verse featuring anthropomorphic animals and containing a morality at the beginning or at the end.

So, The present study entitled "***Translation of the Literary Symbol in the Fables of La Fontaine***", aims to analyze the translation act of the French work "***Les Fables De La Fontaine***", written in French by the poet "***Jean De La Fontaine***" and translated into the Arabic language by the Egyptian poet and translator "***Mohamed Otman Djalel*** "

The work of ***La Fontaine*** is multiple, and is not limited to the Fables; He also wrote lyric poetry, novels and tales, but it was the fables, whose success was immediate and phenomenal. The fable is often regarded as a genre of children's literature, while it is also intended for adults to educate and reform them in a way that is both simple and interesting.

"***Les Fables De La Fontaine***" constitutes one of the best known poetic works of French classicism, but ***La Fontaine's*** creativity is to give by his work a high value to a genre that until then had no literary dignity. The work consists of three collections published between 1668 and 1694, counting 243 fables written in verse, most of them staging anthropomorphic animals and containing a morality at the beginning or at the end.

Anthropomorphism is the act of playing the ambiguity between ***animal*** character and human traits or animals live in a structured society like the seventeenth-century Western society, with its King, its court, its peasants; They talk, laugh and even pronounce very structured speeches .

In short, ***The Fable*** tells a short and funny story whose purpose is to educate the reader while distracting him. The fable consists essentially of two very unequal parts: "***the body is the fable, the soul morality,***" writes ***La Fontaine*** in his preface.

The fable, thus, makes it possible to grasp an abstract moral rule.

It should also be noted that the fables have existed since Antiquity, so ***La Fontaine*** drew on this ancient tradition, adapting the fables of Aesop, in particular, as well as oriental tales. He has, however, innovated by writing them in verse.

Thus, the study seeks to shed the light on the most appropriate strategies and techniques for translating a literary ***symbol*** from one language to another, that is, when the translator is confronted with cultural differences and civilizational shifts, especially when the translation process takes place between two entirely different languages and whose cultures vary considerably, such as French and Arabic.

In such situations, the translator who is the author of the literary text faces enormous difficulties not only in transposing linguistic and grammatical concepts and peculiarities. But also because it is responsible for finding as closely as possible the most appropriate cultural, social, political, religious and even civilizational equivalent.

This indicates ,then, that the terms, the language, the linguistic figures of style, and especially ***the symbol by the animal*** and by the object, will be specific to the French culture.

Indeed, the aim of our study is based on this concept: how to translate or transpose such characteristics into a language so different; The Arabic?

How can we translate ***the symbolism of animals*** and ***morals*** into the Arabic language? How well did the translator succeed in transposing the animal and ***human symbol*** and what translation methods did he adopt?

Our study was based on four main chapters, the first three of which were purely theoretical and which we devoted to:

1-The study of the fable, its definition, its history, its goals and purposes, then the origin of ***La Fontaine's fables*** and their peculiarities, and finally the translation of poetry since the fable is written in verse and the polemic of its translatability and its untranslatability.

2-The study of the ***literary symbol***, its meaning, its function in the literary text, especially in poetry, its types and characteristics. Then the role of the symbol in contemporary ***symbolism*** and finally the comparison between the symbol used in Arabic literature and that of Western literature.

3-Study of the two opposing tendencies in translation studies: sourcers ***(supporters of the source text)*** and ciblists ***(supporters of the target text)*** in order to establish the different translation methods that could be adopted by the translator while translating the

Fables of La Fontaine, and which we have attempted to extract in the last chapter which had a practical character.

Among these methods are those adopted by the supporters of the source text such as borrowing, tracing, and literal translation. While those adopted by the supporters of the target text are: adaptation, modulation, equivalence, transposition, explicitation, etotion and implication.

We have thereafter analyzed and criticized the translated extracts that we have selected in order to explain the approaches adopted by the translator by translating these fables and understanding the reasons why he chose a particular process.

For the general result of our study, we observed that :

1) ***La Fontaine*** developed the fable into a well-finished artistic work through which he aimed at the achievement of an ultimate and constant goal in his fables: to combine the joking with the instructive. In fact, he has played pleasantly the traditional symbolism of animals since the fable is used to denounce human defects. He had therefore questioned the superiority of man, that is to say, that the defects of animals are human defects; Our society is imperfect and cruel, hard to the weak, unjust … etc.

   The morals learned from the fables of ***La Fontaine*** express human values such as love, loyalty, good neighborliness, humility, modesty, goodness, wisdom, magnanimity… they are values that unify peoples of all countries, civilizations and beliefs.

Thus, the translator of the fable must make sure not to deform these morals while translating them into Arabic.

2) Translating ***La Fontaine's fables*** into the Arabic language means not only transposing stories into the language of animals, but requires linguistic and extra-linguistic skills on the part of the translator, extensive analytical reading, deep understanding , and a more precise concentration of fables.

3) The fables of ***La Fontaine*** are based essentially on the ***symbolism*** of their animals. This is why the translator ***Mohamed Otman Djalel*** has adopted the ***same animals*** that ***La Fontaine*** created in his fables since these animals are only a disguise for real characters. It turned out that the translator can retain the same animals as those chosen by ***La Fontaine*** knowing that their symbolism in the mind of a French reader does not differ from that of an Arab reader.

4) The translator must take into consideration that ***La Fontaine*** wrote his fables in verses submitted to the rules of French versification and distinguished by a flexible and concentrated style, multiple and diverse measures, relying first

5) on rich linguistic background and then secondly on his rigorous musical sensation either for the choice of words or for the choice of measures of verses that go perfectly with the ideas and emotions evoked in the fables.

6) The fable is a poem whose subject submits to the same rules of rhyme, rhythm and measures of French or Arabic verse as other

poetic genres that deal with themes of different nature such as praise, elegy, glorification… So, the translator must have a great knowledge of the characteristics of the French and Arabic verse, concerning the senses of the measures, the particularity of the prosodies and the meanings of the rhymes, so that it can translate as faithfully as possible the background and the form of this literary genre.

7) The translator ***Mohamed Otman Djalel*** has rather privileged the target text then the source text and has taken into consideration the reader of the culture of arrival (Arabic) since he translates poetry and not prose. It is the reason why that he tried in the majority of his translations to domesticate and naturalize the source text by making the reader believe that the fables of ***La Fontaine*** had been written in Arabic in the first place.

8) Finally, the translator of the ***fables of La Fontaine*** finds no better strategy than adaptation, modulation, explicitation and transposition for the translation of the animal symbol, to be established in order to leave on the reader the same effect which the source text left on him. As for the other symbols, such as the human symbol and the symbol by the object, the translator will be able to refer to the strategies of direct translation such as literary translation. The competence of the translator, his mastery of languages and his thorough knowledge of different cultures are also important factors for him to develop and strengthen his capacities to control his translations.

Résumé

La traduction du symbole dans la fable

Le cas des (Fables de La Fontaine)

Connaitre l'autre, c'est connaitre sa façon de voir le monde ainsi que sa façon d'interpréter cette vision en paroles. C'est pourquoi la littérature est considérée comme le moyen le plus puissant dans la transmission du savoir humain entre les civilisations du monde car elle permet aux individus de s'épanouir. Poussé par la curiosité de découvrir, l'homme s'est donc servi de la traduction afin de connaitre les différentes cultures du monde. En effet, c'est grâce à la traduction que d'innombrables chef-d'œuvres ont voyagé d'une culture à une autre et d'importants ouvrages ont été traduits dans tous les domaines : science, histoire, littérature, philosophie …Cependant, la fable fut la plus célèbre et la plus traduite parmi des genres littéraires. La fable consiste en un récit poétique écrit souvent en vers mettant en scène des animaux anthropomorphes et contenant une morale au début ou à la fin des récits.

Ainsi, la présente étude intitulée « ***Traduction du symbole littéraire dans les Fables de La Fontaine*** », vise à analyser l'acte de traduction de l'ouvrage français « ***Les Fables De La Fontaine*** », rédigé en langue française par le poète « ***Jean De La Fontaine*** » et traduit vers la langue arabe par le poète et traducteur égyptien « ***Mohamed Otman Djalel*** ».

L'œuvre de ***La Fontaine*** est multiple, et ne se limite pas aux Fables ; il a également écrit de la poésie lyrique, des romans et des contes, mais c'était les fables, dont le succès fut immédiat et phénoménal. ***La fable*** est souvent considérée comme un genre de la littérature enfantine tandis qu'elle est destinée également aux adultes visant à les éduquer et a sensibiliser de manière ,à la fois, simple et intéressante.

«Les Fables de La Fontaine » constitue un des ouvrages poétiques les plus connus du classicisme français, mais, le tour de force de La Fontaine est de donner par son travail une haute valeur à un genre qui jusque là n'avait aucune dignité littéraire. L'œuvre se compose de trois recueils publiés entre 1668 et 1694, comptant 243 fables écrites en vers, la plupart mettant en scène des ***animaux anthropomorphes*** et contenant une ***morale*** au début ou à la fin. ***L'anthropomorphisme*** est l'action de jouer de l'ambiguïté entre le caractère animal et les traits humains ou les animaux vivent comme dans une société structurée comme la société occidentale du XVIIème siècle, avec son roi, sa cour, ses manants ; ils parlent, rient et prononcent même des discours très structurés.[1]

La fable raconte une histoire courte et drôle qui a pour but d'éduquer le lecteur tout en le distrayant.

---

[1] **Voir : Erwana Brin, Fables (tome2), Nouvelle librairie de France, Collection nationale des grands auteurs de la Nouvelle librairie de France, 1999, p 6.**

Principalement, la fable se compose de deux parties inégales : ***« le corps est la fable, l'âme la moralité »***, écrit La Fontaine dans sa préface. La fable permet ainsi de saisir une règle morale abstraite.[1]
Il est à noter également que les fables existent depuis l'Antiquité, ***La Fontaine*** a donc puisé dans cette tradition ancienne, adaptant les fables d'***Ésope***, notamment, ainsi que des contes orientaux. Il en a cependant innové en les écrivant en vers.[2]
Ainsi, l'étude s'intéresse à mettre en évidence les stratégies et techniques les plus adéquates pour la traduction d'un symbole littéraire d'une langue à une autre, c'est-à-dire lorsque le traducteur se trouve confronté à des différences culturelles et des décalages civilisationnels, notamment quand le processus de traduction se fait entre deux langues entièrement différentes et dont les cultures varient considérablement tel que le français et l'arabe.
Dans des situations pareilles, le traducteur, voire l'auteur du ***texte littéraire***, se trouve face à des difficultés énormes non seulement du fait de transposer des concepts et des particularités linguistiques et grammaticales, mais également parce qu'il est responsable de trouver le plus fidèlement possible l'équivalent culturel, social, politique, religieux et même civilisationnel le plus adéquat.

---

[1] **J.De La Fontaine, Préface des Fables, Librairie générale française, ED 41, Paris 2009, p 3.**

[2] **Voir : Erwana Brin, Op-Cit, p 7.**

Cela indique alors que les termes, la langue, les figures de style linguistiques et surtout le symbole par l'animal et par l'objet, seront propres à la culture française. En effet, le but de notre étude se base sur ce concept à savoir comment traduire ou transposer de telles caractéristiques vers une langue différente ; l'arabe ?
Comment traduire la symbolique par l'animal et la morale vers la langue arabe ? A quel point le traducteur a réussi à transposer le symbole animal et humain et quels procédés de traduction a-t-il adoptés ?.

Notre étude s'est basée sur quatre chapitres principaux dont les trois premiers étaient purement théoriques et que nous avons consacrés pour :

1-L'étude de ***la fable***, sa définition, son histoire, ses buts et finalités, puis l'origine des fables de La Fontaine et leurs particularités et enfin, la traduction de la poésie étant donné que la fable est écrite en vers, ses problèmes de traduisibilité et d'intraduisibilité.

2-L'étude du ***symbole littéraire***, sa signification, sa fonction dans le texte littéraire et notamment la poésie, ses types et ses caractéristiques. Ensuite le rôle du symbole dans ***le symbolisme*** contemporain et enfin, la comparaison entre le symbole utilisé dans la littérature arabe et celui de la littérature occidentale.

3-L'étude des deux points de vue opposés par les théoriciens de traduction : ***sourciers*** (partisans du texte source) et ***ciblistes*** (partisans du texte cible) afin d'établir les différents procédés traductionnels qui pourraient être adoptés par le ***traducteur*** en traduisant les fables de ***La Fontaine*** ,que nous avons tenté de dégager dans le dernier chapitre qui avait un aspect pratique. Parmi ***ces procédés,*** on compte ceux adoptés par les sourciers comme l'emprunt, le calque et la traduction littérale. Tandis que ceux qui sont adoptés par les ciblistes sont : l'adaptation, la modulation, l'équivalence, la transposition, l'explicitation, l'éttofement et l'implicitation.

Nous avons, par la suite, analysé et critiqué les extraits traduits que nous avons sélectionnés afin d'expliquer les ***approches adoptées par le traducteur en traduisant ces fables*** et comprendre les raisons pour lesquelles il a choisi tel ou tel procédé.
Pour le résultat de notre étude, nous avons observé que

1) ***La Fontaine*** a développé la fable en une œuvre artistique bien finie à travers laquelle il visait l'accomplissement d'un but ultime et constant dans ses fables : allier le plaisant à l'instructif. En effet, il a su jouer plaisamment du ***symbolisme*** traditionnel des animaux étant donné que la fable sert à dénoncer les défauts humains. Il remet donc en question la supériorité humaine, c'est-à-dire que les défauts des animaux

sont des défauts humains ; notre société est imparfaite et cruelle, dure aux faibles, injuste…etc. ***Les morales*** apprises des fables de La Fontaine expriment donc des valeurs humaines comme l'amour, la sagesse, la loyauté, le bon voisinage, l'humilité, la modestie, la magnanimité, la bonté, … qui sont des valeurs qui unifient les peuples de tous les pays, de toutes les civilisations et de toutes les croyances.

Ainsi, ***le traducteur de la fable*** doit faire veiller à ne pas déformer ces morales en la traduisant en arabe.

2) ***Traduire les fables de La Fontaine*** vers la langue arabe ne signifie pas seulement de transposer des récits rapportés dans le langage des animaux, cependant cela exige de la part du traducteur des compétences linguistiques et extralinguistiques particulières, une lecture analytique étendue, une compréhension profonde, et une concentration plus précise des fables.

3) ***Les fables de La Fontaine*** se fondent essentiellement sur le ***symbolisme de ses animaux***. C'est pour cette raison que le ***traducteur Mohamed Otman Djalel*** a adopté les mêmes animaux que La Fontaine a créés dans ses fables puisque ces animaux ne sont qu'un déguisement pour des personnages réels. Il s'est avéré alors, que le traducteur peut retenir les mêmes animaux que ceux choisis par La Fontaine sachant que

leur ***symbolique*** dans l'esprit d'un lecteur français ne diffère pas de celle d'un lecteur arabe.

4) ***Le traducteur*** doit prendre en considération que ***La Fontaine*** a écrit ses fables en vers soumis aux règles de la versification française et distingué par un style souple et concentré, et des mesures multiples et diverses, en s'appuyant premièrement sur un bagage linguistique riche et deuxièmement sur sa sensation musicale rigoureuse soit pour le choix des mots soit pour le choix des mesures de vers qui vont parfaitement avec les idées et les émotions évoquées dans les fables.
5) ***La fable est un poème*** dont le thème soumet aux mêmes règles de rime, de rythme et de mesures du vers français ou arabes tout comme les autres genres poétiques qui traitent des thèmes de nature différente tels que la louange, l'élégie, la gloire, la satire…De ce fait, le traducteur doit avoir une grande connaissance des caractéristiques du vers français et arabe, concernant les sens des vers, les particularité des prosodies et les significations des rimes, afin qu'il puisse traduire le plus fidèlement possible le fond et la forme de ce genre littéraire.
6) Le traducteur ***Mohamed Otman Djalel a été plutôt cibliste*** que sourcier vu qu'il traduit de la poésie et non pas de la prose. C'est–à–dire qu'il a privilégié le texte cible au texte source et a pris en considération le lecteur de la culture d'arrivée (arabe). C'est pour cette raison qu'il a essayé dans

la majorité de ses traductions de ***domestiquer*** et de ***naturaliser*** le texte source en faisant croire que les fables de La Fontaine avaient été écrites en arabes en premier lieu.

7) Enfin, ***le traducteur des fables de La Fontaine*** ne trouvera pas mieux que l'adaptation, la modulation, l'explicitation et la transposition comme stratégies pour ***la traduction du symbole animal***, à mettre en œuvre afin de cherchez le lecteur le même effet qu'a crée sur lui le texte source.

Quant aux autres symboles, tel que ***le symbole humain*** et le ***symbole par l'objet***, le traducteur pourra se référer aux stratégies de la traduction directe comme la traduction littéraire, sans oublier que la compétence du traducteur, sa maitrise des langues et ses connaissances approfondies des différentes cultures développera et renforcera ses capacités d'évaluer ses traductions.

ملخص

تمثلت اشكالية بحثنا في تحديد الطرق الأنجع لترجمة الرموز في فن الخرافة Traduction du symbole dans la fable من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية أو بالأحرى من الثقافة الفرنسية إلى الثقافة العربية، ذلك ان الترجمة نقل لثقافة شعب ما بكل معالمها الحضارية. و لهذا السبب، فقد وقع اختيارنا على كتاب Les Fables de La Fontaine للشاعر الفرنسي جون دي لافونتين Jean De La Fontaine كمدونة لهذت البحث، و قد اخترنا مؤلف "العيون اليواقظ في الأمثال و الحكم و المواعظ" للشاعر و المترجم المصري محمد عثمان جلال كترجمة لهذا الكتاب. أما فيما يخص البحث، فقد ارتأينا أن نقسمه إلى أربعة فصول، تطرقنا في الفصل الأول إلى تعريف الخرافة لغة و اصطلاحا، تاريخها، غاياتها و أبعادها ثم خصصنا المبحث الثاني من هذا الفصل لدراسة خرافات لافونتين و أمكانية ترجمة الشعر من استحالته بما ان الخرافة عبارة عن قصة حيوانية تروى في شكل قصائد شعرية. أما الفصل الثاني فقد خصصناه لدراسة الرمز الأدبي في فن الخرافة، مفهومه لغة و اصطلاحا، أنواعه و خصائصه, ثم ركزنا في الفصل الثالث على أهم اتجاهين في نظريات الترجمة و هما رواد الترجمة الحرفية Les sourciers و رواد الترجمة بتصرف Les ciblistes و عرجنا من خلال هذا الفصل على أهم التقنيات الترجمية المعتمدة لدى كليهما. أما الفصل الأخير، فقد كان بمثابة دراسة تطبيقية لأهم التقنيات التي تم التطرق إليها في الفصل الثالث و التي أدت إلى الوصول إلى جملة من النتائج .

الكلمات المفتاحية:

خرافة؛ رموز؛ قصة؛ حيوانات؛ حكاية؛ لافونتين؛ الترجمة الحرفية؛ الترجمة بتصرف؛ الإبدال؛ التكييف؛ الاقتراض.

نوقشت يوم 05 جوان 2017